
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01653558 5

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE
DER ROMANISCHEN SPRACHEN UND LITERATUREN
HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. MAX FRIEDRICH MANN
V

HONORÉ DE BALZACS ROMAN

LA PEAU DE CHAGRIN

VON

HERMANN SATTLER

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1912

Inhalt.

Einleitung.

Es ist vielleicht etwas gewagt, aus dem Werk eines so fruchtbaren Schriftstellers wie Balzac einen einzigen Roman herauszugreifen und genauerer Betrachtung zu unterziehen. Allein Balzacs künstlerische Entwicklung bewegt sich während der Jahre 1829—1833 in so rapid aufsteigender Linie, daß die Werke, auf welche der junge Schriftsteller in jenen Jahren besonders viel Zeit und Mühe verwendete, als einzelne Etappen dieser Entwicklung doch auch jedes für sich literargeschichtliches Interesse beanspruchen dürfen.

Die folgende Untersuchung über den Roman *„la peau de chagrin"* von 1831 soll Gelegenheit geben, Balzacs Ideale und Absichten, sein Temperament und sein künstlerisches Leistungsvermögen um diese Zeit — nur drei Jahre vor Erscheinen eines seiner ersten Meisterwerke, *„Eugénie Grandet"* — näher kennen zu lernen.

I. Balzac bis 1831.

1.

Balzacs Jugendbiographie ist in den Hauptzügen bekannt; inwieweit besonders das von *Laure Surville* beigebrachte Material zuverlässig ist, wird sich erst später zeigen lassen.

Den wohlgenährten, etwas faulen Jungen, der im Collège zu *Vendôme* eine Menge Bücher verschlang und von den Kameraden „der Dichter" genannt wurde, treffen wir einige Zeit später in juristischen Vorlesungen an der Sorbonne und gleichzeitig im Bureau eines Notars. Man hält ihn ziemlich streng; der Vater will einen ordentlichen Menschen in guter Lebensstellung aus ihm machen und hat schon mit einem Freunde gesprochen, durch dessen Vermittlung er für den jungen Honoré ein Notariat zu kaufen gedenkt.

Aber dieser hat Höheres im Sinn. Er will nicht nur reich, sondern auch berühmt werden, und erklärt seinen festen Willen, sich der Literatur zu widmen. Man macht einen Versuch und setzt ihn auf zwei Jahre in eine Mansarde der *rue Lesdiguières*. Aber seine Tragödie *„Cromwell"*, die er nach einiger Zeit Verwandten und Bekannten zur Zensur vorlegt, entspricht in keiner Hinsicht den Erwartungen.

Zuhause, in *Villeparisis*, schreibt er nun Romane, die kein anderes Verdienst haben, als daß sie ihm Geld einbringen. Doch der Reichtum will nicht schnell genug kommen. Da faßt er den Plan, sich in die Geschäfte zu stürzen. Er wird nacheinander, und mit verschiedenen Andern, Verlagsbuchhändler, dann dazu noch Drucker, endlich auch Typengießer — alle drei Unternehmungen scheitern. Im August 1828 steht Balzac mit einer Schuldenlast von 90—100000 Frs. da.

Die Krisis war eine schwere Zeit für ihn. Man erwartet ihn entmutigt, gedrückt zu sehen: — 14 Tage nach dem Krach ist er in *Fougères* bei General *Pommereul* und erheitert das ganze Haus durch seine sprudelnden Einfälle und durch sein offenes, gutmütiges Wesen. Er studiert nun eifrig Schauplatz und Einzelheiten seines ersten größeren Romans *„le dernier Chouan“*. Er hat weder Lust noch Zeit, den Kopf hängen zu lassen, denn er ist entschlossen, all seine Schulden mit dem Ertrag seiner Feder zu bezahlen und obendrein in kürzester Zeit ein berühmter Mann zu werden.

Das Bild, das wir uns nach den originellen Briefen der Jahre 1819—1829 und nach sonstigen Zeugnissen von dem Charakter des jungen Balzac machen dürfen, paßt ganz zu diesen seinen Erlebnissen. Seine Größe zeigt sich zunächst weder in seinem Leben noch in seinen Werken; sie existiert um so ausgeprägter in seiner Phantasie. Berühmt werden will er, und geliebt; damit ist aber für ihn auch schon gegeben, daß er es sein wird, und er hat schon ganz bestimmte Vorstellungen davon, wie das sein muß: Equipage, voller Beutel, reiche Gunstbezeugungen der Damen, eine bedeutende Stellung in der Politik. — Aussehen, Wesen und Leistungen des jungen Mannes sprechen aber nicht eben dafür, daß seine Träume wahr werden sollen. Das Sepiabild von *Deveria*[1]) zeigt uns den damals ungefähr 26jährigen: ein frisches, fast kindliches Gesicht, aus dem eine gesunde Sinnlichkeit, lebhafter Scharfsinn, besonders aber eine außerordentliche Offenheit, Gutmütigkeit und Liebenswürdigkeit sprechen. Ebenso, oder vielleicht etwas weniger idealisiert, erscheint Balzac in seinen Briefen an die Schwester *Laure*. Auch seine Jugendromane verraten den künftigen Meister noch mit keinem Satze. Der Beobachter und Sittenschilderer bildet sich ganz unbemerkt, und erst *„le dernier Chouan“* läßt in wenigen Szenen ein gewaltiges und eigenartiges Talent ahnen.

Die Liebe zu der um so viel älteren *Mme. de Berny* ist in mehrfacher Hinsicht für Balzac wichtig. Nicht nur, daß sie mit feinem Urteil seine Werke kritisiert und ihre Kritik freimütig ausspricht, daß sie ihm wirksamen finanziellen Bei-

---

[1]) Wiedergegeben bei Hanotaux et Vicaire; s. p. 14ff.

stand zu seinen unglücklichen Unternehmungen in der *rue des marais* gibt: — sie läßt ihn auch zum erstenmal tiefe Blicke in eine reiche Frauenseele tun; manche seiner schönsten Frauengestalten verdanken wir vielleicht dieser echten Liebe.

2.

Die schlechten Romane Balzacs von 1822ff. werden im Verlauf dieser Untersuchung z. T. wertvolle Winke liefern; ästhetisch sind sie bedeutungslos.

Aus der großen finanziellen Katastrophe von 1828 geht Balzac als ein Anderer hervor. Er fühlt neue Kräfte; er hat aber auch keine Zeit, auf den Ruhm und den Reichtum zu warten; die Schulden mahnen; der kürzeste Weg ist der beste. Er sucht also gleich zu Anfang seiner eigentlichen Schriftstellerlaufbahn ein Werk zu schreiben, das ihm möglichst schnelle Berühmtheit einbringt: er richtet sich nach dem literarischen Geschmack. Deshalb zeigt sein erster Roman nach 1828: *„le dernier Chouan ou la Bretagne en 1800“* eine doppelte Tendenz. Einmal die Abwendung vom *„roman populaire“* und die Nachahmung des historischen Romans nach dem Vorbild *W. Scotts*: Verquickung eines historischen Ereignisses mit einer Liebesgeschichte. Die Berühmtheit, welche die Romane des englischen Schriftstellers von 1820 an in steigendem Maße in Frankreich erlangt hatten, der Erfolg von *Cinq-Mars*, die ganze Romanliteratur der letzten Jahre hatten Balzac gezeigt, daß er mit dieser Art von Roman die meiste Aussicht auf Erfolg haben würde. — Dann zeigt der Roman aber auch das Streben Balzacs, die im Mittelpunkt der Erzählung stehenden Personen, den edeln Chouan-Führer und die interessante Halbweltlerin, sich in vornehmer Atmosphäre bewegen zu lassen in der Darstellung ihrer Gefühle und Reden Esprit, Pathos und verfeinerte Sinnlichkeit zum Ausdruck zu bringen und so den Roman für ein Modebuch der feinen Gesellschaft geeignet zu machen. Beide Absichten mißlingen ihm.[1])

Man kann beobachten, wie Balzacs eigenartige Veranlagung sich schon hier durch die ihm nicht zusagende Form

---

[1]) Vgl. hierzu und über den ganzen Roman besonders die Studie von Haas *(Balzacstudien III, Zeitschr. f. frz. Spr. XXXIII)*.

des historischen Romans Bahn bricht. Eine entfernte Vergangenheit lebenswahr erstehen zu lassen, dazu ist er nicht befähigt; das hatte er schon an seinen beiden ersten historischen Romanen, *„L'héritière de Birague“* und *„Clotilde de Lusignan“* merken können; das zeigen ebenso seine späteren Versuche. Er kommt daher auch schon in den ersten Jahren seiner literarischen Betätigung auf ein Mittelding zwischen historischem und realistischem Roman, auf einen Roman, der in der jüngsten Vergangenheit spielt. Starke Ansätze dazu zeigt *„le centenaire“*. *Tullius Beringheld* wird mit Napoleon bekannt, — an dessen Charakterisierung sich Balzac glücklicherweise noch nicht wagt — und macht dessen Feldzüge mit; seine Berühmtheit steigt regelmäßig mit der des Korsen. Es finden sich auch in dem Roman Versuche, im Rahmen der Erzählung anschauliche kulturgeschichtliche Bilder aus der großen Zeit zu geben,[1]) wie das später nicht ohne Geschick in der Anfangsszene der *„femme de trente ans“* geschehen ist: hier hatte eben Balzac einen Stützpunkt in der eigenen Erinnerung. So finden diese Versuche ihre Erklärung wohl in dem unbewußten Trieb Balzacs, die Abenteuer- und Wundergeschichte mit realistischen Elementen zu durchsetzen, ganz so wie z. B. auch in dem romantischen Abenteurerroman *„Argow le pirate“* einige gut getroffene Charakterisierungen aus der Kleinstadtwelt mituntergelaufen sind, die sich scharf von dem Rest abheben. — Wie nun Balzac nach einem Stoff für den historischen Roman sucht, mit dem er debütieren will, wählt er bezeichnenderweise wieder einen modern-historischen. Das geschichtliche Ereignis, das er sich darzustellen vornimmt, spielt in einer Zeit, die ihm vielleicht schon oft durch die Erzählungen seiner Eltern, *Mme. de Berny's* und anderer nahe gebracht worden war. Noch mehr: er kann selbst in die Bretagne gehen und sich dort genau über die Örtlichkeiten orientieren, die er schildern will, über die Beschaffenheit des Landes, die Lebensgewohnheiten und Sitten der Bewohner, er fragt diese nach Erinnerungen aus der Zeit des Aufstandes usw. Solche Beobachtungen regen seine Phantasie mehr an als alle Quellenaufzeichnungen, die er benutzen kann. Indem er nun also

---

[1]) Cf. besonders *Kap. XXI.*

dazu getrieben wird, in der Hauptsache das zu schildern, was er gehört und beobachtet hat, ergibt sich schon aus diesem ersten Versuch ein Fortschritt in der Richtung, auf die Balzacs ganze Veranlagung weist: er lernt sich an der Darstellung der Wirklichkeit, gesehener Gegenden, beobachteter Gestalten und Gebräuche üben. Auch sehen wir an der Breite, die die Episoden mit *Galope-Chopine* unwillkürlich angenommen haben, daß sein Talent ihn allmählich dazu drängen wird, statt edlen, pathetischen Gefühlen mehr die niederen moralischen Erscheinungen zu analysieren.

Zunächst aber bleibt er bei dem Vorhaben, sich durch die Wahl seiner Stoffe einen Leserkreis in der vornehmen Gesellschaft zu schaffen, und nur dreiviertel Jahre nach dem *„dernier Chouan“* erscheint sein zweites größeres Werk, die *„physiologie du mariage“*. Gleich zu Anfang fingiert Balzac geistreich seine Unterhaltung mit der Herzogin und der *„femme à la mode“*, die ihn ermuntern und ihm helfen.[1]) Dabei sucht er sich gewandt vorzusehen, wenn sein Buch den Frauen mißfallen sollte: *Notre ouvrage est-il fini, demanda la plus jeune des deux complices féminines à l'auteur. — Hélas! madame, me récompenserez-vous de toutes les haines qu'il pourra soulever contre moi? — Elle fit un geste, et alors l'auteur répondit à son indécision par une expression d'insouciance. — Quoi! vous hésiteriez? publiez-le, n'ayez pas peur. Aujourd'hui, nous prenons un livre bien plus pour la forme que pour l'étoffe (Œuvres, XVII, 245).* — Dem gleichen Zweck: sein Buch der vornehmen Gesellschaft angenehm zu machen, dient auch seine langatmige Statistik der ehelichen Treue, bei der er, wie in dem ganzen Buch, von vornherein nur mit feinen, aristokratischen Frauen rechnet; ferner die Pose des gedankentiefen, blasierten *„docteur ès sciences conjugales“*, der von der allgemeinen Verdorbenheit der Welt überzeugt ist und doch sie durch seine Weisheit reformieren will, *„commencer à répandre des idées favorables à votre* (sc. der Frauen) *émancipation et à une éducation plus large, plus complète.*[2]) Das Buch ist außerdem ganz in der Form von *Brillat-Savarins*

---

[1]) Cf. Anfang und Schluß des Werks.

[2]) *Corr. LVI, p. 97;* cf. *„Ph. d. m.“, XVII, 304ff.*

berühmter *„physiologie du goût“* angelegt: auch mit seinem zweiten Werk will Balzac zur Vorsicht sich berühmten Mustern anschließen. — Es war von vornherein zu erwarten, daß das Buch die feineren Kreise durch seinen Zynismus und seine anspruchsvolle Diktion, die seinen wirklichen tiefern Gehalt erdrückten, abstoßen würde, und ganz besonders die Frauen. Die unflätige Anekdote, die *XVII, 433* erzählt wird, die peinliche *„théorie du lit“* und manches andere sprachen nicht zu der verfeinerten Sinnlichkeit, an die Balzac zu apellieren glaubte. Das Buch erzielte, wie Ste.-Beuve sagt, nur einen *„succès de scandale“*. Der Autor aber hatte gewußt, welch gefährliches Wagnis er mit dem Buche unternahm, und hatte es zur Vorsicht anonym erscheinen lassen. So stand es ihm frei, sich, je nach dem Erfolg, den es hatte, zu ihm zu bekennen oder nicht. Er tut das erstere, wie wir sehen werden, offiziell erst in der Vorrede zur *„peau de chagrin“*.

Daß in dem Buch die Summe langer Beobachtungen niedergelegt ist und daß Balzac es so mit einigem Recht 1824—1829 datiert, dürfte wohl aus der Lektüre ohne weiteres hervorgehen. Wie weit ähnliche Meditationen bei ihm zurückgehen, zeigen einige Kapitel aus Balzacs Jugendroman *„la dernière fée“* (1823), wo in dem Briefwechsel zwischen der Herzogin von *Somerset* und der Marquise von *Stainville,* in der Beschreibung des vermeintlichen Feenreichs und auch sonst die Sitten der vornehmen Gesellschaft, ihr Egoismus, ihre laxen Anschauungen in bezug auf die Ehe satirisch behandelt sind. Dann schildert der Autor selbst am Anfang der *„ph. d. m.“* sehr anschaulich und auch ziemlich glaubwürdig, wie sich an Stelle von allgemeinen Begriffen durch unablässige Beobachtungen allmählich unbewußt eine Summe von Ideen über die Ehe bei ihm gebildet habe, die nur eines geeigneten Anlasses bedurfte, um sich ihm in ihrer Gesamtheit mit unwiderstehlicher, fast dämonischer Kraft aufzudrängen und ihn zu zwingen, sie niederzuschreiben. — Die Erklärung mag man als wahrscheinlich annehmen, wenn auch die Form, in der diese Ideen erschienen, sicher nicht aus freiem künstlerischem Antrieb entstand, sondern aus den obenerwähnten Motiven. — Daß gerade Balzacs Liebeserlebnisse und -Enttäuschungen sich in dem Buch so deutlich wiederspiegeln, wie G. Ruxton an-

nimmt, kann ich nicht finden; es scheint mir die Ernte mehr des nach außen als des nach innen gerichteten Blicks zu sein. Allerdings gewinnt eine Stelle wie die folgende für den, der Balzacs Leben kennt, ganz besonderen Wert: *Ah! vous souvenez-vous de ce moment lugubre et noir où, seul et souffrant, accusant les hommes, surtout vos amis, faible, découragé et pensant à la mort, la tête appuyée sur un oreiller fadement chaud, et couché sur un drap dont le blanc treillis de lin s'imprimait douloureusement sur votre peau, vous promeniez vos yeux agrandis sur le papier vert de votre chambre muette? vous souvenez-vous, dis-je, de l'avoir vue entr'ouvrant votre porte sans bruit, montrant sa jeune, sa blanche tête encadrée de rouleaux d'or et d'un chapeau frais, apparaissant comme une étoile dans une nuit orageuse, souriant, accourant moitié chagrine, moitié heureuse, se précipitant vers vous! (XVII, 272).*

Man erkennt unschwer, wie sich Balzacs eigentümliche Gaben auch hier wieder Ausdruck verschaffen. Teils um seine Meditationen zu beleben, teils aber sicher auch, weil es ihn zur anschaulichen Darstellung seiner Ideen drängt, bricht er oft mitten in seinen lehrhaften Darlegungen ab, um durch eiue Erzählung zu erläutern, was er sagen will. Am gelungensten ist die Anekdote von dem Affen, der sich einer Geige bemächtigt hat und schlimm damit umgeht, weil er es als Affe nicht anders weiß,[1]) ein Sinnbild der Männer, die ihre Frauen nicht zu behandeln wissen. Das kleine Erlebnis ist mit einer Anschaulichkeit und Lebendigkeit ohne gleichen wiedergegeben. Kein Wunder: Balzac hat nur Objekte rein äußerer Beobachtung wiederzugeben und braucht sich nicht zu bemühen, seelische Regungen durch sie auszudrücken. Auch dies aber gelingt ihm einigemale, wo in der Erzählung ein einfaches, starkes Gefühl darzustellen ist, so in der Geschichte von der Entdeckung des Verbrechens der Gräfin *Van Ostroem* an ihrem Sterbebette.[2]) Mit ganz wenigen Strichen, die sich dem Autor in visionärer Schärfe darbieten, und die fein nur

[1]) *XVII, 285 ff.* — Sehr bezeichnend dafür, wie in dem Werk das kleine, lebendige, mit allen Einzelzügen in der Erinnerung haftende Erlebnis ganz abrupt die trockenen Ideen verdrängt, ist besonders die Einleitung zu einer der letzten Erzählungen, *XVII, 526.*

[2]) *XVII, 241 f.*

die charakteristischen Züge der Szene betonen, wird das Krankenzimmer geschildert, und das kleine Drama spielt sich fast lautlos ab; die Spannung teilt sich dem Leser unmittelbar durch die kurzen Sätze mit, in denen es erzählt wird.

Die *„ph. d. m."* war ein verfehlter Schachzug Balzacs in dem Kampf um Berühmtheit und Reichtum; er suchte ihn durch einen andern, gegenwirkenden, wieder gut zu machen; durch die *„scènes de la vie privée."* [1])

In dem Brief an die Marquise von *Castries* vom 5. Oktober 1831 fährt Balzac, nachdem er seine *„ph. d. m."* gegen der Herzogin Vorwürfe verteidigt hat, folgendermaßen fort: *Immédiatement après la Physiologie, je fis, pour développer mes pensées et les jeter dans les âmes jeunes par de frappants tableaux, les Scènes de la vie privée. Dans ce livre, tout de morale et de sages conseils, rien n'est détruit, rien n'est attaqué; je respecte les croyances, celles même auxquelles je n'ai pas foi. Je suis simplement historien, conteur, et jamais la vertu ne fut plus vénérée et préconisée que dans ces scènes (Corr. LVI, p. 98).* — Auf den ersten Blick ist klar, daß Balzac mit dieser Charakteristik der *„sc. d. l. v. pr."* nichts weiter beabsichtigt, als seine Verteidigung gegen den Vorwurf des Zynismus fortzusetzen, den die Herzogin seiner *„ph. d. m."* gemacht hatte. Daß aber bei der Abfassung des erstgenannten Werkes wirklich die Absicht mitgespielt hat, den Ehrenschild des Verfassers von dem Makel zu reinigen, der ihm in den Augen des vornehmen Publikums von seinem letzten Werk her anhaftete, darüber kann kaum Zweifel bestehen. [2]) Schon in der Vorrede empfiehlt Balzac sein Buch ausdrücklich Müttern für ihre heiratsfähigen Töchter: diese sollen daraus das Leben kennen lernen, wie es ist, und auf die Gefahren der Ehe zeitig aufmerksam gemacht werden. Ganz dementsprechend ist auch der Inhalt. Das gemeinsame Thema ist, wie in der *„ph. d. m."*, die Ehe; aber während diese in der Hauptsache darlegte, daß es durchweg fast unmöglich sei, die Untreue der Frauen zu verhüten, und ziemlich zynisch die Technik des Ehekriegs in

---

[1]) Sie sind hier nach der zweibändigen Ausgabe von 1830 zitiert.

[2]) Wir dürfen wohl annehmen, daß in den Kreisen, auf deren Urteil es Balzac ankam, der Name des Autors der *„ph. d. m."* bald kein Geheimnis mehr war.

seinen verschiedenen Phasen besprach, stellt Balzac sich nun ganz auf sittlichen Boden und zeigt an verschiedenen Beispielen, wie das Unglück einer Ehe stets aus besonderen, sich aus den Charakteren ergebenden Ursachen entsteht, und wie durch größere Vorsicht bei der Wahl ein tragischer Ausgang vermieden werden könnte. Die Moral ist meistens in sentenzenartiger Form gegeben. Fünf der Erzählungen sind als abschreckende Beispiele gedacht und enden unglücklich, die letzte (*„la paix du ménage“*) hat einen guten Ausgang.

Der Grundcharakter der einzelnen Szenen ist also — und das gereicht ihnen keineswegs zum Vorteil — der der moralischen Erzählung. — Wie Balzacs Kunst trotzdem hier einen großen Aufschwung nimmt, ja wie die *„scènes de la vie privée“* geradezu epochemachend für die Balzacsche Auffassung und Darstellung des Charakters sind — das kann hier unerörtert bleiben: ich verweise auf die Studie von Haas über das Werk.[1]) Nur ein Charakter der zweiten „Szene“ wird uns wegen seiner Wichtigkeit für die *„peau de chagrin“* etwas zu beschäftigen haben: es ist *Gobseck* in *„les dangers de l'inconduite.“*

Der Typus des Habgierigen und Geizhalses hatte Balzac, den Verehrer Molières, von jeher angezogen: Der Intendant *Bombans* in *„Clotilde de Lusignan“* und *D'Orgemont* in *„le dernier Chouan“* zeugen dafür. Auch in der vorliegenden Erzählung bewirkt Balzacs Interesse an der Gestalt *Gobsecks*, daß diese mehr in den Mittelpunkt der Handlung rückt als der Harmonie des Ganzen zuträglich ist. Die Konzeption dieses Charakters nun ist eigentümlich und nicht ohne weiteres klar.

Den Schlüssel zu seinem Verständnis kann uns vielleicht geben, was der Notar *Derville* zur Einleitung seiner Erzählung von dem Wucherer sagt: *Aussi, m'étais-je proposé de l'examiner. C'est ce que j'appelais étudier l'anatomie de l'homo duplex, de l'homme moral (I, 181).* — *Derville* studiert also seinen Bekannten, er zerlegt ihn psychologisch; er hat den Menschen vor Augen und sucht ihn nun zu analysieren. Wir können auf den ersten Blick sehen, daß dies auch die Methode Balzacs

[1]) J. Haas, *H. Balzacs Scènes de la vie privée von 1830.*

ist. Er wendet einen kleinen Kunstgriff an und läßt *Derville* sagen: *Figurez-vous, mademoiselle, que j'ai vingt-sept ans, et que les événemens de mon histoire sont arrivés hier. Je vais commencer par vous parler d'un personnage dont vous ne pouvez guère vous faire une idée: c'est un usurier (1, 177).* Nun ist er in der Gegenwart und kann seinen Typus im Präsens beschreiben. Dadurch, und indem er den Namen des Mannes nicht nennt, erreicht er, daß diese Schilderung einen durchaus typischen Charakter erhält. Denn er kann, ohne den Rahmen der Erzählung zu verlassen, uns mit einem Schlag die Figur eines, des typischen Wucherers vor Augen stellen: *Usurier: saisirez-vous bien cette figure!* [1]) Und nun haben wir in der folgenden Beschreibung des Mannes und seiner Umgebung einen eigenartigen Vorgang: Balzac entnimmt seiner Beobachtung die Züge, die er für seinen Wucherer braucht, so daß z. B. das Bild, das er von seinem Gesicht entwirft, recht anschaulich wirkt. Aber da er ja einen ganz bestimmten Charakter darstellen will mit ganz bestimmten Eigenschaften, einen Charakter, der als Ganzes vielleicht gar nicht lebendig in seiner Anschauung dasteht, muß er die der Wirklichkeitsbeobachtung entnommenen Züge sorgfältig auswählen und ihnen allen eine ganz bestimmte Beziehung auf den Gesamteindruck, den er erwecken will, geben. So entsteht das eigenartige, ganz jener Übergangszeit in Balzacs Schaffen angehörige Faktum einer Schilderung, die durchaus typisch sein soll, scheinbar ganz der Analyse entsprungen ist, und doch eine Menge geschauter Wirklichkeitszüge enthält, die zu einem der Phantasie sich aufdrängenden Gesamtbild vereinigt sind und einen Typus bilden, an dem wir nur noch die Handlung vermissen.[2])

---

[1]) *I, 178: Usurier: saisirez-vous bien cette figure? Elle est pâle et blafarde et je voudrais que l'académie me permît de lui donner le nom de face lunaire. Elle ressemble à de l'argent dédoré. Les cheveux sont plats, soigneusement peignés et d'un gris cendré. Le visage est impassible comme celui de M. Talleyrand: ce sont des traits coulés en bronze. L'œil, aussi jaune que celui d'une fouine, n'a presque point de cils. Le nez est pointu, et les lèvres minces,* usw.

[2]) Wir finden in den *Œuvres diverses* eine ganze Menge ähnlicher Typen, die zum größten Teil in diesen Jahren geschaffen worden sind: *le sous-préfet, le notaire, l'épicier, le claqueur, la grisette* etc.

Nun nimmt *Derville* die Tempora der Vergangenheit wieder auf und führt seinen *Gobseck* in die Handlung ein. Aber, was er auch tut, eins stimmt so wenig zum andern, daß sich aus seinen Handlungen durchaus kein einheitliches Charakterbild machen läßt. Wird ja doch der unbarmherzige Wucherer plötzlich, wie es ihm so beliebt, ein strebsamer Ehrenmann, der sein Geschäft aufgibt, seine Farmen bebaut und nach Amt und Würden ausschaut. Viel deutlicher wird uns *Gobsecks* Charakter aus dem klar, was er spricht, oder was andere über ihn aussagen. Diese Diskrepanz von Handlungen und Aussagen führt uns zu der Vermutung, daß Balzac nicht nur das Aussehen und die äußeren Lebensgewohnheiten, sondern auch den ganzen Charakter *Gobsecks* zuerst ganz willkürlich aufgebaut, aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetzt und dann versucht hat, ihm Leben einzuflößen. Dieser Mensch ist nicht als einheitlicher und lebendiger Charakter konzipiert, sondern er ist eine bloße Personifikation der Ideen, die er darstellen soll.[1]) — Sehen wir also zu, was von ihm ausgesagt wird.

Nach *Dervilles* Charakterisierung ist er nur scheinbar ein richtiger Wucherer: weil er die Ansicht hat, daß das Geld eine Ware sei, mit der man handeln könne, wie mit jeder andern auch, und weil seine scharfe Beobachtungsgabe ihn befähigt, die geheimsten Motive der Menschen zu durchschauen und seinen Zwecken dienstbar zu machen. Aber sobald er dies Geschäft verläßt, ist er ein fühlender Mensch, ein Philosoph.[2]) — Das ist ein erster Gegensatz, der in *Gobseck* hineingeheimnißt werden soll. Er wird auch in der Handlung zum Ausdruck gebracht: *Gobseck* ist einmal ein Mensch, der die

---

[1]) Um *Gobsecks* Vorsicht zu illustrieren, hat Balzac eine kleine Anekdote von ihm erfunden, die vielleicht am besten zeigt, wie er mühsam analysiert, statt ein lebendiges Ganze vor Augen zu haben: *Un jour que, par hasard, il portait de l'or sur lui, un double napoléon se fit jour, on ne sait comment, à travers son gousset; un locataire qui le suivait dans l'escalier le ramassa et le lui présenta. — Cela ne m'appartient pas! ... répondit-il avec un geste de surprise, je n'ai jamais d'or chez moi, ni sur moi! ...* Man denke sich den doch gewiß vorsichtigen *Grandet* in diesem Falle!

[2]) *I, 237: Il y a deux hommes en lui: il est avare et philosophe, petit et grand. Si je mourais en laissant des enfans, il en serait le tuteur.*

Personen, mit denen er es zu tun hat, durch allerlei Kniffe hinters Licht führt (besonders in dem Diamantenhandel),[1] dann wieder — sogar derselben Familie gegenüber — ein Wohltäter. Er, dessen ganzes Äußere, dessen sämtliche Lebensgewohnheiten den Wucherer auf Schritt und Tritt verrieten, gibt plötzlich sein Gewerbe auf und wird ein anderer Mensch. Dieser merkwürdige Gegensatz, so analysiert Balzac weiter, ist dadurch zu erklären, daß in ihm ein dämonisch überlegener Geist wohnt, der alles kann, was er will, der die Menschen erkannt hat und verachtet und sich gegen sie so benimmt, wie es ihm gerade gefällt.[2] Er scheint mit jener Gabe des zweiten Gesichts versehen zu sein, die Balzac einige Jahre später seinem *Louis Lambert* zuschreibt. — Wie Balzac dann diese überlegene Geistesfähigkeit seines Helden in dessen Handlungen darstellen will, verliert sie natürlich beträchtlich von ihrer Höhe: der Philosoph wird wieder Geizhals. Balzac läßt absichtlich *Gobseck* alle seine Unternehmungen gelingen, aber er reüssiert, soweit wir sehen, weniger weil er ein dämonisch überlegener Geist, sondern weil er ein geriebener Geschäftsmann ist; er beherrscht viele Menschen, aber nur weil die Menschen sich vom Geld beherrschen lassen; dieses ist die eigentliche Macht, nicht er.[3] Sein „Denken“, vermittelst dessen er als überragendes Genie die Welt besitzt, ist im Grunde nichts als das Bewußtsein, sich mit seinem Geld die Genüsse erkaufen zu können, die er doch satt geworden ist.[4] Wir sehen, Balzac möchte gerne einen „Philo-

---

[1]) Vgl. seinen zynischen Ausspruch: *ça m'a l'air d'être bête comme un honnête homme.*

[2]) *I, 268: C'est un homme qui s'était amusé à faire la vertu, comme il faisait jadis de l'usure, avec une perspicacité, un tact, une sécurité de jugement inimaginables. Il méprise les hommes parce qu'il lit dans leurs âmes comme dans un livre, et se plaît à leur verser le bien et le mal tour à tour. C'est un dieu, c'ést un démon, mais plus souvent un démon.*

[3]) *I, 195: L'on achète les ministères et les consciences, c'est le pouvoir; l'on achète les femmes et leurs plus tendres caresses, c'est le plaisir et la beauté, l'on achète tout. Nous sommes les rois silencieux et inconnus de la vie; car l'argent, c'est la vie.*

[4]) *I, 196: Ici enfin, ajouta-t-il en portant la main à son front, est une balance dans laquelle se pèrent les successions et même Paris tout entier! — I, 182: Cet être-là pense-t-il? me dis-je (Derville). Sait-il s'il*

sophen" zeichnen, aber es wird keiner. Sein *Gobseck* ist, wenn er eine schöne Frau sieht, weder Philosoph noch Geizhals, sondern verliebt sich halb in sie.[1]) Wir werden hier an den *D'Orgemont* des *„dernier Chouan"* erinnert. So wird Balzacs Einbildungskraft selbst durch den Anblick einer schönen und sinnlichen Frau entzündet. Noch deutlicher spricht er selber aus dem Philosophen und Beobachter *Gobseck*, wenn er diesen sich als Dichter fühlen und sagen läßt: *croyez-vous que ce ne soit rien que de pénétrer ainsi dans les plus secrets replis du cœur humain, d'épouser la vie des autres, de la voir à nu? Ce sont des spectacles toujours variés: des plaies hideuses, des chagrins mortels, des scènes d'amour, des misères que les eaux de la Seine attendent, des joies de jeune homme qui mènent à l'échafaud, des rires de désespoir et des fêtes somptueuses (I, 194).* *Gobseck* ist also, wie wir oben sahen, ein überragender Geist, eine Art Dämon; von hier ist nur ein Schritt dazu, ihn als ein Symbol einer höheren Macht zu bezeichnen. So sagt auch *Derville* in der Tat unmittelbar auf die oben zitierte Stelle *I, 268* hin: *Autrefois, je voyais en lui le pouvoir de l'or personnifié ... Eh bien, maintenant, il est pour moi comme une image fantastique du DESTIN.*

Wir sehen nun ungefähr, was Balzac in *Gobseck* hat darstellen wollen: unter der Maske des Wucherers einen rätselhaften Menschen, der, indem er das Leben durchschaut, eine große Gewalt über alle Menschen gewinnt und zuletzt als eine Verkörperung der unerbittlichen Schicksalsmacht erscheint, der nichts widerstehen kann. Wie eng die Konzeption dieses Charakters mit einer Lieblingsidee Balzacs zusammenhängt, werden wir weiter unten bei Untersuchung von Balzacs Willens-

---

y a un Dieu, un sentiment, des femmes, un bonheur? ... Je le plaignis comme j'aurais plaint un malade, mais je compris bien aussi que s'il avait un million à la Banque, il devait posséder toute la terre par la pensée.

[1]) Die Gräfin macht folgenden Eindruck auf ihn: *Elle respirait l'amour, mais elle me semblait plus forte que l'amour. Elle m'a plu. Il y avait longtemps que mon cœur n'avait battu. J'étais déjà payé, car j'offre plus de mille francs d'une sensation qui me fasse souvenir de ma jeunesse.* Man denke sich wieder diese Worte im Munde *Grandets!* Auch der Anblick *Fanny Malvauts* „rührt" *Gobseck.*

theorie sehen. — Jedenfalls kann hier schon gesagt werden: Das Bestreben, einen Menschen nur als Repräsentanten bestimmter Ideen zu zeichnen, bezw. ihn zum Symbol für solche Ideen zu machen, ist Balzacs natürlicher Veranlagung entgegengesetzt und bildet daher ein retardierendes Moment in seiner künstlerischen Entwicklung. In noch weit stärkerem Maße als bei *„les dangers de l'inconduite“* macht sich dies retardierende Moment bei Balzacs nächstem großem Roman fühlbar: *„la peau de chagrin“*.

II. „La peau de chagrin".[1]

A. Allgemeines.

Ein „Symbol des Schicksals" hatte *Derville* zuletzt in *Gobseck* gesehen. Eine unerbittliche Lebensmacht, die jeden Menschen in ihren Bann zieht, hatte sich Balzac geschmeichelt, mit der Person des Wucherers zu symbolisieren. Zu der Zeit, als er zum erstenmal nach Herausgabe der *„sc. d. l. v. pr."* wieder daran denkt, einen großen Schlager zu tun, nimmt er dies Thema wieder auf. Und zwar geht er noch weniger als bei *Gobseck* von reellen Verhältnissen aus, sondern nimmt sich vor, etwas Exotisches im Geschmack der Zeit zu schreiben.

Wir sehen Balzac in den Jahren 1830—32 eine große Anzahl von Artikeln, Erzählungen, Kritiken etc. fabrizieren. Die Ideen jagen sich in seinem Kopfe, er braucht sie nur aufs Papier zu werfen. Das darf uns aber nicht darüber täuschen, daß er die Mittel, die seinen größeren Werken zum Erfolg verhelfen könnten, sich genau überlegt. Die Naivität des Zwanzigjährigen, die aus den ersten Briefen der Corr. spricht, ist nun verschwunden. Der Balzac, der die Romanschreiberei mit den Geschäften vertauscht hatte, der dort durch die schwere Schule der finanziellen Mißerfolge gegangen war, ist auch jetzt, da er dem Buchgewerbe mit der Feder wieder abgewinnen will, was es ihm genommen hat, noch zum guten Teil Geschäftsmann.[2]) In dem *„dernier Chouan"*, wie in der

---

[1]) Zitate ohne Angabe des Werks beziehen sich von nun an stets auf die zweibändige Erstausgabe der *„p. d. ch."*

[2]) Cf. den Rat, den er *Henry Berthoud* gibt (*Corr. XLV, p. 88*): *Je vous dirai confidentiellement, sans faire la croix, d'arrondir votre pensée et vos périodes, de donner je ne sais quel vernis à vos phrases, d'opposer des phrases courtes à des phrases cicéroniennes etc., et de jeter de la poésie et de l'observation dans quelque sujet neuf.*

„physiologie du mariage" hatte er sich der herrschenden Mode angepaßt, in den *„scènes de la vie privée"* erstmals zögernd der instinktiven Führung seines Genies überlassen. Und nun — das sollen die folgenden allgemeinen Bemerkungen zeigen — schließt er sich in seinem nächsten großen Werk noch enger an den Geschmack der Zeit an, indem er gleichzeitig die Seiten seines Talents zu verwerten sucht, die er für die stärksten hält.

Was war dieser Zeitgeschmack? Man suchte und fand seine Vorbilder im Ausland. Hier ist in erster Linie Byron zu erwähnen.[1]) Er, der selber von der französischen Literatur, von Voltaire, Rousseau, Chateaubriand, mannigfache Anregungen empfangen hatte, dringt hauptsächlich mit A. Pichots Übersetzung von 1819 in die französische Literatur ein; besonders nach seinem Tod wird er ein Gegenstand des Kultus für die aufstrebende Dichtergeneration. Die Jugend von 1825 entlehnt ihm die Pose des von ihm geschaffenen Heldentypus, den edel gesinnten, genialen, düsteren und verbrecherischen Jüngling, und bildet ihn in zahllosen Variationen aus. Um 1830 wird für die Nachahmung Byrons ein anderer späterer Zug in seinem Wesen maßgebend, der Donjuanismus, der freie, ätzende Spott, der elegante, alles in Frage stellende Zynismus, ein katzenjämmerlich-nüchterner, das Häßliche im Leben gewaltsam hervorzerrender Weltschmerz, wie er z. B. mehrere Jahre später in Mussets *„Confession d'un enfant du siècle"* großartigen Ausdruck gefunden hat. — Der Schriftsteller aus der Übergangszeit, um 1830, der Byron nachahmen will, kann also entweder als der düster-tragische Fatalist oder als der höhnische Skeptiker posieren. Wir werden sehen, daß Balzac mit der *„p. d. ch."* beides zu tun versucht.

War so die Nachahmung Byrons zu der Zeit, wo Balzac die Idee zu seinem Roman faßte, gang und gäbe in der französischen Literatur, so läßt sich dasselbe von der Vorliebe für und der Nachahmung von Goethe[2]) sagen, ganz besonders von seinem Faust, der eben um diese Zeit, um 1828, den Franzosen aufs neue durch die Übersetzung von Gérard

---

[1]) Das über ihn Gesagte in der Hauptsache nach Estève, *Byron et le romantisme français.*

[2]) Cf. Baldensperger, *Goethe en France.*

de Nerval nahe gebracht worden war. Was das französische Publikum am „Faust" besonders anzog, war nicht der Ideengehalt des Werkes, sondern einmal das Phantastische: die Beschwörungsszene, der tolle Spuk der Walpurgisnacht, die Hexenszene; dann — und hier traf die Vorliebe der Romantiker für Goethe mit der für Byron zusammen — das Satanische, die beißende Ironie und der Zynismus des Mephistopheles, endlich auch noch die sanfte, blonde Unschuld Gretchens. Der Faust schien den Romantikern die Zusammenfassung alles dessen zu sein, was sie bisher von dem deutschen Geist gewußt hatten: ein Werk voll toller Phantasmagorien, voll unergründlich tiefer Mystik, voll treuherziger Naivität. Und all dies fand in der französischen Literatur einen Widerhall.

Von den verschiedengearteten Einflüssen „Fausts" auf die französische Literatur ist am stärksten wohl der des Phantastischen gewesen, und das nicht zum wenigsten, weil eben um diese Zeit ein anderer deutscher Schriftsteller Einfluß auf die französische Literatur gewinnt und ihr ein eng verwandtes Element zuführt: E. Th. A. Hoffmann. Das erstemal, wo weitere Kreise des Publikums auf ihn aufmerksam gemacht wurden, war im August 1828, als im *„Globe"* ein Artikel J. J. Ampères über Hitzigs Buch „Hoffmanns Leben und Nachlaß" erschien. Durch verschiedene Einzelübersetzungen, die im Lauf des Jahres 1829 erschienen, wurde dann die große Übersetzung von Loeve-Veimars vorbereitet, die von 1829 bis 1837 im Verlag von Renduel erschien, mit einer wenig freundlich gesinnten Vorrede W. Scotts. Hoffmann wurde nun in wenigen Monaten berühmt, nicht zum wenigsten durch das Verdienst des Übersetzers, der manches Allzuphantastische, Unverständliche, Polemische abgeschwächt oder ausgelassen, und statt dessen einen glatten Stil gegeben hatte. — Auch diese neue Größe hat Balzac nicht übersehen und ist ihrem Einfluß zugänglich gewesen.

Das Wenige, was wir über die Geschichte des neuen Romans wissen, ist folgendes: Nach der großen Katastrophe hatte die Abfassung des *„dernier Chouan"* und der *„physiologie du mariage"* Balzacs ganze Kraft bis Ende 1829 in Anspruch genommen. Im nächsten Jahre beginnt dann erst seine eigentliche Fruchtbarkeit. Er wird Journalist im Dienste ver-

schiedener Zeitschriften: *la Silhouette, la Mode, la Caricature, la Revue de Paris, la Revue des deux Mondes* u. a. Daneben schreibt er an mehreren kleineren Erzählungen, von denen besonders die *„scènes de la vie privée“* zu nennen sind. Es ist die erste längere Periode der angestrengten Arbeitsmethode, die er fast sein ganzes Leben lang beibehalten hat, eine Zeit, in der ihn seine Ehrenhaftigkeit in beständiger Spannung leben ließ, ob es ihm auch gelingen werde, sich frei zu machen.[1]) Aus allen Briefen dieser Zeit hören wir heraus, welcher Druck auf ihm liegt. Freilich hat er auch wieder heitere Stunden, besonders wenn er aus Paris herauskommt, und sein Selbstbewußtsein ist stark. Vgl. den schönen Brief an seine Schwester (*Corr. XXIV, p. 70*): *Quant à ce que les indifférents peuvent penser et dire de lui* [d. h. mir selber], *il s'en soucie comme du sable qui s'attache à ses pieds! il tâche d'être quelque chose, et quand on bâtit un monument, on s'inquiète peu de ce que les effrontés écrivent sur les barrières* (1830). Dazu kamen von Frühjahr 1831 seine politischen Bestrebungen: er kandidierte für die Arrondissements *Angoulême* und *Cambrai*, verfaßte verschiedene politischen Schriften und hatte manche sonstigen Schreibereien. — Inmitten dieses arbeitsreichen Lebens ist die *„p. d. ch.“* allmählich entstanden. In der Satire *„les litanies romantiques“* (erschienen am 9. Dezember 1830 in der *„Caricature“*; *Œuvres XXI, 493 ff.*) erwähnt Balzac den Namen seines Romans zum erstenmal mit der Bezeichnung *„conte fantastique“*; er fingiert, daß er ihn in einem romantischen Salon vorgelesen habe. Kurz darauf, am 16. Dezember 1830, erscheint in der *„Caricature“* ein Fragment des Romans, *„le dernier napoléon“*.[2]) Es ist der Anfang, wenngleich stark verschieden von der endgültigen Fassung der Erstausgabe. Im Anfang des Jahres 1831 setzt Balzac die Arbeit an dem Roman fort, so daß die *„Revue des deux Mondes“* vom 2. Mai 1831 ein zweites Bruchstück des Romans, *„une Débauche“*, und die *„Revue de Paris“* vom

---

[1]) cf. *Laure de Surville, vie de Balzac; Corr. p. XXXVII: Mon frère passait les premières années de sa vie littéraire au milieu d'angoisses plus grandes encore que celles qu'il avait éprouvées dans cette rue des Marais-Saint-Germain.*

[2]) Für dies und das Folgende, cf. Spoelb. de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Balzac, p. 163 ff.*

27. Mai 1831 ein drittes, *„le suicide d'un poëte"* bringen kann. Balzac schreibt im selben Monat an Victor Ratier, er arbeite fleißig an dem Werk und hoffe, es bis zum Monatsschluß beendet zu haben.[1]) Er hielt sich damals für einige Tage in Nemours auf — warum und weswegen wissen wir nicht — *„sans un pauvre livre, seul, dans un pavillon, au fond des terres."* Doch nach seiner Rückkehr nach Paris dringen neue Arbeiten auf ihn ein; das Buch bleibt eine Weile liegen.[2]) Balzac plant einen zweiten Aufenthalt auf dem Lande, der ihm die nötige Ruhe zur Vollendung geben soll; es wird aber nichts daraus. Doch muß er in den nächsten Wochen ernstlich darangehen, wohl da er das Buch Gosselin, dem Verlagsbuchhändler, auf ein bestimmtes Datum versprochen hat. Er schreibt diesem: *Votre neveu a dû vous dire que je me suis renfermé et que je ne quitte pas la Peau de chagrin qu'elle ne soit finie (Corr. XLVI, p. 89).* Er verspricht das Buch bis Ende Juli zu liefern; es erscheint Anfang August 1831 unter dem Titel: *La Peau de Chagrin, Roman philosophique par M. de Balzac,* bei Charles Gosselin und Urbain Canel, in zwei Oktavbänden, mit einer Vorrede und einer „Moralität", zum Preis von 15 Frc. Jedem Band ist eine Illustration von Tony Johannot beigegeben.

In dem eben zitierten Brief schreibt Balzac: *J'ai bien préparé le succès.* In dieser „Vorbereitung" haben wir einmal die Veröffentlichung der drei Fragmente zu sehen, dann vor allem die Salonvorlesungen, von denen in dem Brief und

[1]) Ich habe für diese und die folgenden — übrigens nicht allzuwichtigen — Einleitungsfragen, das Material, das die *Corr.* bietet, benützt, unter Vorbehalt von Irrtümern in den Resultaten, da Unstimmigkeiten in Datierung und Wiedergabe der *Corr.* bekanntlich nicht selten sind.

[2]) *Corr. XLIV, p. 86: ... je vous aurai tout dit en vous confiant que je n'ai pas écrit une ligne de la Peau de chagrin depuis le peu de pages que j'ai écrites à Saint-Cyr.* Es handelt sich dabei — wenn die Datierung richtig ist — nicht um das erste Fragment und um den versprochenen und wohl abgestatteten Besuch in St. Cyr Ende 1830 (*Corr. p. 79*) — denn inzwischen waren die beiden anderen Fragmente erschienen, die Mme. Carraud gelesen, oder von denen sie gehört haben konnte —, sondern um um einen anderen, in dem Balzac vielleicht, kurz nach seiner Rückkehr am 22. Mai aus Nemours, das dritte der erwähnten Bruchstücke geschrieben hat.

in der wohl von Balzac verfaßten Vorrede zum dritten der Bruchstücke (Sp. de Lovenjoul, p. 167) die Rede ist. Als Balzac an Gosselin schreibt, hat er noch eine Vorlesung von Madame Récamier in Aussicht und hofft so, durch Vermittlung des *Faubourg Saint-Germain* seinem Roman schon vor dem Erscheinen den Erfolg gesichert zu haben. Er weist auch Gosselin an, das Buch im voraus in den Provinzbuchhandlungen anzukündigen, um durch die Vorausbestellungen Effekt zu machen. Endlich schreibt er unter dem Pseudonym des Comte Alexandre de B... in der „*Caricature*" vom 11. August 1831, also unmittelbar nach dem Erscheinen des Romans, einen Artikel, in dem er auf geistreichelnde Weise seine Vorzüge herausstreicht. Die Leser ahnten wohl wenig, wie der unbekannte Verfasser des Artikels sie mit den Schlußworten mystifizierte: *Mais nous recommandons cet ouvrage à ceux qui aiment la belle littérature et les émotions, parce que nous avons autant d'amitié que d'admiration pour M. de Balzac. — Si ce n'est pas de l'adresse, au moins il y a dans cet aveu de la franchise, ce qui est rare en fait de journalisme* (Sp. de Lovenjoul, *Hist. des oeuvres, p. 168*).

Balzac tat noch mehr. Er begnügte sich nicht damit, allgemein für das Buch plädieren zu lassen, sondern gab auch nach dessen Erscheinen verschiedentlich an, was er an seinem Werk bewundert wissen wolle, — d. h. was es eigentlich darstelle. Er tut das einmal durch die ebenerwähnte Selbstanpreisung in der „*Caricature*", dann in der Vorrede zu dem Roman, endlich in einem Brief an die ihm damals persönlich noch nicht bekannte Marquise von *Castries*. Es ist von Wert, sich diese Selbstzeugnisse anzusehen; sie werden uns zum Teil zeigen, was Balzac mit dem Roman gewollt hat. — In der „*Caricature*" zählt Balzac einfach die Vorzüge seines Werks auf. Das Buch, so sagt er, erhebt den Leser über das ewig wechselnde, meist kleinliche Getriebe des Alltags. Es hat eine hohe moralisch-philosophische Bedeutung. Es verkörpert das ganze menschliche Leben in seinen typischen Formen, besonders aber die heutige Gesellschaft mit ihrer inneren Hohlheit, der die wahrhafte Liebe eines armen Jünglings entgegengestellt wird, dessen reiches Herz zwischen der gefühllosen Kokette und der wirklich leidenschaftlich Liebenden

schwankt. Im Ganzen genommen ist also das Buch nichts weniger als eine symbolische Darstellung des Lebens vom Standpunkt eines bitteren Skeptikers aus, der seine Leere erkannt hat. Charles de Bernard, dessen Auffassung Balzac (*Corr. XLIX*) freudig anerkannt, faßt dieselbe Meinung am Schluß seines Artikels über die „*p. d. ch.*“ (*Gazette de Franche-Comté*, 13. August 1831, zitiert aus Sp. de Lovenjoul, *Histoire des Œuvres, p. 354 ff.*) in den Worten zusammen: *Une haute et grave pensée se trouve sous cette donnée bizarre. La peau de chagrin, en effet, n'est que la personnification de passions ardentes et désordonnées qui colorent la vie, mais la rongent.* Nicht viel anders ist, was Balzac in dem anonymen Artikel der „*Caricature*“ vom 13. Oktober 1831 zu den „*Romans et Contes philosophiques*“ schreibt, die damals herauskamen und die „*p. d. ch.*“ (ohne die Vorrede) mit zwölf anderen Erzählungen darstellten. Das Buch, sagt er, hat bewiesen, daß auch in unserer vom Geist des Skeptizismus und der Ironie durchdrungenen Gesellschaft noch eine Poesie möglich ist: eben die Darstellung all der mannigfachen Gestalten, unter denen ihr Verfall auftritt. So bietet es ein getreues Abbild der Zeit, ähnlich wie die Märchen von 1001 Nacht den sinnlichen Orient widerspiegeln, oder *Candide* das Zeitalter des Absolutismus. — Ganz dieselben Gedanken, nur brillanter ausgeführt, finden sich in Philarète Chasles' Vorrede zu den eben erwähnten „*Romans et Contes philosophiques*“. Balzac, so sagt er, hat als Hauptkennzeichen der heutigen Gesellschaft den Egoismus erkannt; er stellt ihn in allen möglichen Schattierungen und Verwandlungen dar, mit der seltsamsten Vermischung von Skeptizismus und Wundergeschichte. — Will man nicht annehmen, daß Philarète Chasles zu dieser Vorrede, die so ganz in Balzacs Sinn geschrieben ist, unmittelbar von dem Autor inspiriert wurde, so ist sie doch auf jeden Fall hier zu erwähnen, da Balzac in seinem Brief an die Marquise de Castries vom 5. Oktober 1831 seine volle Übereinstimmung mit den Gedanken dieser Vorrede erklärt [1]) und noch einmal sagt: *La Peau de chagrin devait formuler le siècle actuel, notre vie, notre égoïsme (Corr. p. 99).*

---

[1]) *Corr. LVI, p. 98: Un des meilleurs écrivains de l'époque a bien voulu soulever le voile de ma pensée intime et future dans une introduction.*

Man sieht, wie Balzac alles getan hat, seinem Roman Erfolg zu verschaffen und dessen Verständnis in der angedeuteten Richtung zu lenken. Er mochte hoffen, daß er damit einer literarischen Mode entgegenkommen würde. Man erinnert sich daran, daß gerade in den zwei Jahren, die der Abfassung des Romans vorausgingen, der Ruhm von Byrons „Don Juan" gewaltig gestiegen war. — Sehen wir nun noch, was Balzac in der Vorrede sagt.

Sie soll, wie unschwer zu erkennen ist, Reklamezwecken dienen. Daß Balzac der Verfasser der *„physiologie du mariage"* sei, war ja wohl inzwischen in weitere Kreise gedrungen; das Buch hatte Aufsehen gemacht, man interessierte sich für den Verfasser.[1]) Nachdem dieser nun schon durch die *„scènes de la vie privée"* seine moralischen Qualitäten dargelegt hatte, konnte er jetzt nichts besseres tun als sich als den Verfasser der *„ph. d. m."* bekennen. Zugleich verteidigt er sich gegen den Vorwurf der Immoralität, der ihm trotz der *„prudentes précautions de la préface"* der *„ph. d. m."* gemacht worden war und sich jetzt persönlich gegen seinen Charakter richten könnte, und kommt damit auch denjenigen Kritikern zuvor, die geneigt sein mochten, sein neu erscheinendes Buch mit derselben Waffe anzugreifen.[2]) Im Anschluß daran, um die Objektivität seiner poetischen Veranlagung zu erhärten, stellt er eine Theorie von der Eigenart des wahrhaft künstlerischen Schaffens auf, die natürlich auf sein eigenes Vermögen zugeschnitten ist und sein eigenes Werk ins beste Licht setzen muß. *„Expression"* und *„observation"* ergeben zusammen die Kunst des Dichters, dazu aber kommt beim wahren Genie noch die

---

[1]) In der Vorrede zum *„dernier Chouan"* hatte er das Manöver der Anonymität selbst gegeißelt: *il* (sc. *l'auteur*) *a réfléchi qu'il y a peut-être aujourd'hui de la modestie à signer un livre, lorsque tant de gens ont fait de l'anonyme une spéculation d'orgueil (Œuvres XXII, 373).* — Doch kann er auch das Gegenteil behaupten, wenn es zu seinen Zwecken paßt. So schreibt er anonym über seine anonym in der *„Caricature"* erschienenen Erzählung *„le dialogue des morts" (la comédie du diable): . . . dont la piquante originalité révélait assez cette vraie modestie du talent qui se cache sous l'anonyme* (Sp. de Lovenjoul, *p. 169*).

[2]) Auch später hat er noch manchmal gegen diese Kritik zu kämpfen; cf. *Laure Surville, Vie de Balzac, Corr. p. LXV; Œuvres XXII, 409 ff.*

Intuition.[1]) Diese ist als eine Art von *„seconde vue“* aufgefaßt, die dem Subjekt, das sie besitzt, eine ungeheure Geisteskraft gibt; mit ihr kann es sich in alle Situationen versetzen, die es sich vorstellen will. — Wie diese Asthetik Balzacs zu beurteilen ist, werden wir später noch sehen. Soviel läßt sich aber jetzt schon sagen, daß der selbstbewußte Balzac mit dieser Ästhetik, in einer Vorrede zu einem „philosophischen Roman“, ziemlich unverhüllt selbst auf den Titel eines *„écrivain réellement philosophe“* Anspruch macht. Er lehnt das zwar nachher ab, aber mit einer wohl absichtlich nur schlecht gespielten Bescheidenheit: ... *quoique dans la production la plus simple, dans Riquet à la Houpe même, il y ait un travail d'artiste, empreinte du mens divinior autant qu'il en brille dans un vaste poëme, il n'a pas la prétention d'écrire pour lui cette ambitieuse théorie* ... Er kommt dann endlich, nachdem er den Boden genügend vorbereitet hat, auf das Thema seines Werks: es ist beabsichtigt, eine literarische Reaktion in die Wege zu leiten. Das Melodramatische in der Handlung, das krankhaft Melancholische in den Gefühlen, das Exotische in den Stoffen soll nun verschwinden. Aber was an seine Stelle setzen? *Vos habits mesquins, vos révolutions manquées, vos bourgeois discoureurs, votre religion morte, vos pouvoirs éteints, vos rois en demi-solde, sont-ils donc si poétiques qu'il faille vous les transfigurer! ... (I, 30f.).* Die einzige Poesie, die also noch übrig bleibt, ist die Poesie der Skepsis und der Ironie.[2])

---

[1]) *I, 23: Outre ces deux conditions essentielles au talent il se passe chez les poëtes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue, qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être.*

[2]) Ähnliche Gedanken hatte Balzac schon anderthalb Jahre vorher ausgesprochen. In dem Essai: *„Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent“*, der in der *„Mode“* vom 12. Februar 1830 erschien, schreibt er: *Le romantisme (puisque ce mot absurde est destiné à exprimer la révolution littéraire) est un excellent système, car il consacre la liberté; mais nous déclarons aussi qu'il se prépare une réaction, parce que les compositions où, grâce à la terreur, on obtient si facilement de la poésie et de l'intérêt, n'amusent personne; parce que le rire est un besoin en France, et que le public demande à sortir des catacombes où le mènent,*

Sie soll auch in dem vorliegenden Buch zum Ausdruck kommen. Die Personen sollen Typen für bestimmte Erscheinungen des modernen und modernsten Lebens sein.

Wir erkennen so in der Vorrede dieselben Züge wieder, die Balzacs Selbstbeurteilungen in den beiden anonymen Artikeln zeigen; nur ist er hier bescheidener, vorsichtiger. Wir werden sehen, wie genau sich alle diese Eigenschaften, die Balzac für ein Kunstwerk, und für eine Dichtung seiner Zeit als unerläßlich bezeichnet, *„observation“*, *„expression“*, *„seconde vue“*, *„raillerie“* — wirklich in seinem Werk finden, ja wie sie gewaltsam hineingetragen sind. Ein wichtiges tatsächliches Charakteristikum des Romans fehlt jedoch: Balzac erwähnt mit keiner Zeile, daß er den Versuch macht, das Phantastische darin einzuführen. Offenbar will er den Schein fernhalten, als sei er von Hoffmann oder von Goethe beeinflußt.

Der Roman ist in drei Teile geteilt, von denen jeder Band eineinhalb enthält: *la Peau de Chagrin — la Femme sans Cœur — l'Agonie.* Außerdem besitzt er eine durchgehende Kapitel-

de cadavre en cadavre, peintres, poëtes et prosateurs (Œuvres XX, 447). Schon hier also setzt er der aus der Hernani-Kritik bekannten Abneigung gegen romantische Stoffe, Stoffe, deren er sich doch selbst noch nicht entschlagen konnte, die Vorliebe für die plump-derbe Fröhlichkeit eines Rabelais an die Seite. Sie sagte gewiß seinem frischen und kerngesunden Naturell mehr zu. Ob aber nicht doch hinter dieser auffällig antiromantischen Kritik nicht ein gut Teil Mache steckt? Tiefer meinen wir fast in ihre wahren Motive einzudringen, wenn wir den satirischen Artikel *„de la mode en littérature“* lesen (29. Mai 1830, *Œuvres XXII, p. 175 ff.*), in dem sich Balzac über die Blasiertheit des Publikums beklagt; alle Augenblicke sei wieder eine andere literarische Mode Trumpf, und ein Autor wisse gar nicht mehr, wem oder was er in jedem Augenblick gerade nachahmen solle. — Das war dem ehrgeizigen, aufstrebenden Schriftsteller mehr ernst, als er eingestehen wollte. Kein Wunder, will er der Schwierigkeit dadurch entgehen, daß er selber für eine neue Richtung Propaganda zu machen sucht, zu deren Führern er gezählt zu werden hofft. Im selben Sinn ist es bezeichnend, wenn er bei einer Übersicht über die zeitgenössische Literatur in dem Pariser Brief vom 9. Januar 1831 *(Œuvres XXIII, p. 167)* seine eigene *„ph. d. m.“*, Nodiers *„Histoire du Roi de Bohême“*, Janins *„l'Ane mort“* und Stendhals *„le Rouge et le Noir“* in eine *„école du désenchantement“* zusammenfaßt, von der er sagt: *Il y a dans ces quatre conceptions littéraires, le génie de l'époque, la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint* (l. c., *p. 168*).

einteilung: es sind 52 Kapitel, von denen das erste Buch 27 enthält. Manchmal gibt ein Kapitel, manchmal mehrere zusammen eine „Szene“; Balzac hat sich aber immer bemüht, jedes Kapitel mindestens effektvoll zu schließen. In der Tat ist das Ganze ungemein lebhaft szenisch gegliedert. Schon die großen Abschnitte stellen lauter zeitlich scharf getrennte Erzählungsteile dar; der zweite Raphaëls Leben bis zu seiner größten Verzweiflung — kurz abschließend mit dem inhaltlichen Schluß des ersten, wo die Erlebnisse Raphaëls weiterhin bis zu dem Gelage geschildert werden; der dritte das Ende von Raphaëls Leben. — Aber auch innerhalb dieser Abschnitte zeigt sich eine gut durchgeführte szenische Gliederung. Der Ort der Handlung wechselt wiederholt; nur ganz wenig ist der entwickelnden Schilderung überlassen, das Meiste in kurzen Auftritten erzählt, von denen oft mehrere auf einen Tag gehen. Man erkennt schon: Balzac verwertet die Szenentechnik, in der er sich in den *„scènes de la vie privée“* und manchen kleineren Erzählungen geübt hat, nun glücklich dazu, um den Roman zu einem möglichst vielfarbig schillernden Gemälde zu machen.

Diese scharf durchgeführte Szenentechnik, diese Verwendung aller möglichen Motive und Schilderungsmittel lassen es nicht rätlich erscheinen, den Roman von vornherein als Ganzes unter verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten. Größere Klarheit über das, was Balzac erreichen will und über das, was er erreicht, werden wir durch eine eingehende Analyse der einzelnen Abschnitte und Szenen gewinnen, an die sich die größeren Erörterungen über stoffliche und romantechnische Fragen ungezwungen anschließen können.

B. Analyse des Werkes.

a) La Peau de Chagrin.

1.

Sainte-Beuve hat in seinem Balzac-Artikel in den *„Portraits contemporains“ (II, 341 ff.)* richtig bemerkt, daß Balzacs Anfänge meistens ausgezeichnet sind, daß er in sie seine ganze Kraft hineinlegt, um nachher gewöhnlich zu er-

lahmen. Das kommt natürlich in manchen seiner Romane von seiner Schilderungstechnik, in der Hauptsache aber sind jene ausgearbeiteten Anfänge seiner Verve zu verdanken, sowie dem Bestreben, gleich am Anfang einen starken Eindruck auf den Leser zu machen. Auch hier hat Balzac dem Anfang des Buches besondere Beachtung geschenkt; Beweis dafür ist, wie stark er die ursprüngliche Skizze umarbeitet.

Die erste Szene nimmt die beiden ersten Kapitel ein und schildert, wie ein Unbekannter in einer Spielhölle sein letztes Goldstück verspielt. Das Interesse, das die Skizze bot, so wie sie in der „*Caricature*" erschien, mochte gering sein; dagegen paßte sie vorzüglich als Anfang eines Werkes, in dem der Schriftsteller durch Typen und Bilder das innere Elend der Zeit, die verzehrende Macht der Leidenschaften schildern will. Wir sahen in den „*sc. d. l. v. pr.*", wie Balzac — weniger klar in ihrer Wichtigkeit für die Wahl der Stoffgebiete des Romans als in ihrer ungeheuren Bedeutung für die Wirklichkeit des Lebens seit der Revolution — die Wahrheit aufgegangen ist, daß das Geld der Hauptfaktor des modernen Lebens ist, das Symbol des Egoismus, der an der Gesellschaft nagt. So tut er einen guten Griff, indem er seine Erzählung in einer Spielhölle anfangen läßt. Er beginnt nun folgendermaßen:

Vers la fin du mois d'octobre dernier, quelque temps après l'heure à laquelle s'ouvrent les maisons de jeu . . . . . . un jeune homme vint au Palais-Royal; et, sans trop hésiter, monta l'escalier du tripot établi au numéro 39 (I, 35f.) — Wir befinden uns mitten in der Gegenwart, in einer Wirklichkeit, die nicht wirklicher gedacht werden kann, die nach Zeit und Ort genau bestimmt ist, sodaß sich mancher Leser fragen konnte, ob er nicht vor dreiviertel Jahren Zeuge eines solchen Vorfalls gewesen sei. Die phantastische Erzählung, der philosophische Roman fängt recht realistisch an. Freilich ist schon ein Einschiebsel zu diesem ersten Satz auf einen andern Ton gestimmt, noch mehr die Fortsetzung: der junge Mann muß seinen Hut dem Portier abgeben — was bedeutet das? fragt Balzac. Und er gibt darauf verschiedene halb tiefsinnige, halb burleske Antworten, um endlich zu konstatieren: *à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, que déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même.*

Vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau (I, 37). Dieser, an sich höchst banale Vorgang der Hutabgabe birgt also in Wirklichkeit einen sehr tiefen Sinn; er ist ein Symbol für die Macht, die die Spielleidenschaft auf den Spieler mit seinem Eintritt in den Spielsaal gewinnt. Sie raubt ihm alles Wertvolle, so wie der Portier dem Spieler nur einen alten, aber keinen neuen Hut zurückgibt. Das ist traurig genug, aber der Philosoph von heute stimmt darüber keine elegische Betrachtung an, sondern gibt eine ironische Bemerkung dazu: *Mais si, par malheur, vous venez avec une coiffure neuve, vous apprendrez, à vos dépens, qu'il faut avoir un costume de joueur, et surtout ne pas être sujet aux rhumes de cerveau (I, 37 f.)* Ganz folgerichtig ist dann auch der Portier kein gewöhnlicher Portier mehr, sondern ein Symbol. *C'était le Jeu incarné.* Daß solch ein häßliches Wesen vor der Türe zum Spielsaal steht, ist an sich schon sinnbildlich. Zu allen niedrigen Genüssen führt der Weg am Ekligen vorbei. Damit ist schon gegeben, daß dieser Mensch kein Individuum, sondern ein Typus ist. *Il présentait une vivante image de la passion réduite à son terme le plus simple (I, 38 f.).* Er wird beschrieben, aber nur so, wie Balzac seinen *Gobseck* beschrieben hat: rein analytisch aus einer Idee heraus. *Il devait jouer ses maigres appointemens, le jour même où il les recevait. — ... il ne tressaillait plus aux sourds gémissemens, aux muettes imprécations, aux regards hébétés des joueurs, quand ils sortaient ruinés.* — Der junge Mensch sieht nichts Außergewöhnliches an ihm und geht vorbei, aber der Beobachter, der Physiognomist, kurz der „Philosoph", wie ihn Balzac heißt, sieht tiefer. Er erkennt in dem glanzlosen, kalten Blick des Alten seine ganze, schauerlich-abenteuerliche Vergangenheit. *Dans ses rides, il y avait trace de vieilles tortures.* — Der „Philosoph" ist hier der Schüler Lavaters und Galls. Wir sehen schon, daß die Physiognomik dem Beobachter Balzac nicht bloß zu realistischen Zwecken dient.

Im zweiten Kapitel wird nun der junge Mann, der bis jetzt noch nicht weiter gekommen ist, in die Spielhölle eingeführt. Aber damit diese Szene recht spannend wirke, muß zuerst das Spiel selber als spannend gekennzeichnet, müssen die Räum-

lichkeiten und die darin befindlichen Personen charakterisiert werden. Das geschieht nun; Balzac verbreitet sich zunächst allgemein über das „*sublime*“ der Spielhäuser; dann lädt er uns ein, einen Blick in das *tripot n°. 39* zu werfen. Aber wir werden zunächst nicht wirklich hineingeführt, sondern Balzac gibt uns nur eine allgemeine Beschreibung einer beliebigen Spielhölle, ohne Menschen darin, so wie sie aussehen muß, um ihrem Namen Ehre zu machen. *Quelle nudité! . . . Les murs, couverts d'un papier gras à hauteur d'homme, n'offrent pas une image qui puisse rafraîchir l'âme, pas même un clou pour faciliter le suicide . . . Le parquet est toujours malpropre. Une table ronde occupe le centre de la salle; et la simplicité des chaises de paille pressées autour de ce tapis usé par l'or, annonce une curieuse indifférence du luxe chez ces hommes qui viennent périr là pour la fortune et pour le luxe (I, 44).* Man beachte den negativen Satz der Schilderung, der durchaus bezeichnend für ihren analytischen Charakter ist. Balzac hat sie offenbar nur gegeben, um die Betrachtung einzuführen, die der letzte Satz der eben zitierten Stelle beginnt. Wie der Portier ein Symbol der Spielleidenschaft ist, so ist der Spielsaal ein Sinnbild des menschlichen Lebens mit seinem scharfen Kontrast zwischen Ideal und rauher Wirklichkeit. Allerdings können wir hier schon bemerken, daß die Symbolisierung nur dem Ausdruck nach vollzogen, die tiefere Bedeutung des Symbols nicht zur Darstellung gebracht ist. *Cette antithèse humaine est établie partout où l'âme réagit puissamment sur elle-même (I, 44):* Das klingt hochphilosophisch. Aber die Beispiele dazu sind aus derselben Welt der niedrigen Begierden genommen, in der das Symbol selbst steht.[1]) — Nun werden die Räumlichkeiten belebt: drei Greise, ein junger Italiener, ein Kreis von sieben oder acht Zuschauern werden mit flüchtigen Strichen skizziert — Balzac kann nichts in ihnen verkörpern — dann der *banquier*. Über ihn sagt der Autor etwas mehr, denn er ist verwandt mit einer Lieblingsfigur, die wir von *Gobseck* her kennen, dem Menschen, dessen

[1]) *I, 44f.: L'amoureux veut mettre sa maîtresse dans la soie, la revêtir d'un moelleux cachemire, et, la plupart du temps, il la possède sur un grabat. — Y a-t-il enfin, excepté la vue des cuisines et l'odeur des cabarets, chose plus déplaisante qu'une maison de plaisir?*

ganzer Genuß in der Idee vom Besitz des Geldes besteht. Hier nur mit dem Unterschied, daß der *banquier* wirklich keins hat.[1]) — Nun werden noch kurz ein oder zwei andere Spieler, zwei alte Bedienstete erwähnt, dann kann der Unbekannte auftreten. Das Interesse ist genügend geweckt, nun ereignet sich etwas Außergewöhnliches. Auf diese ganze blasierte, schweigende Gesellschaft macht der Jüngling von der ersten Sekunde an einen unbeschreiblichen Eindruck. Alle fühlen bei seinem Anblick *„je ne sais quel sentiment épouvantable“ (I, 48).* Man sieht dem Jüngling ohne weiteres an, daß er sehr unglücklich, sehr bemitleidenswert, aber auch rätselhaft, unheimlich ist. Sein Äußeres verrät es, sogar seine Kleidung, besonders aber seine Augen, aus denen das Genie blitzt, während das ganze Gesicht durch Ausschweifung, Krankheit oder übermäßiges Studium entstellt ist. So scheint sich auf seinem Gesicht der furchtbare Kampf zwischen Licht und Finsternis abzuspielen. Aber was den eigentlichen Eindruck auf die Anwesenden macht, ist der ungeheure Schmerz, der aus diesem Gesicht spricht.

Die Pose, die Balzac hier seinem Unbekannten gibt, ist zu auffallend, als daß wir sie nicht alsbald wiedererkennen sollten. Dieser Jüngling, dessen seltsames Wesen so unmittelbar auf alle, die ihn sehen, wirkt, dessen Auge faszinierend aus dem blassen Gesicht mit dem Lockenhaar blickt, ist ganz deutlich ein Typus aus der Byronschen Heldenfamilie, die, besonders von 1825 an, so viele Nachkommen in der französischen Literatur gezeugt hatte. Dieser Typus war ja so bekannt geworden, daß Balzac ihn wohl einer ganz allgemeinen Erinnerung entlehnt haben könnte. Doch ist hier anzunehmen, daß er im besonderen an Manfred gedacht hat, in dem der Schmerz mehr als in allen andern Dichtwerken Byrons zur Idealisierung des Helden verwendet wird. Man beachte so die auffallende Ähnlichkeit folgender Stellen:

Les médecins auraient peut-être attribué à des lésions au cœur ou à la poitrine le cercle jaune qui encadrait les paupières et la rougeur dont les joues étaient marbrées; tandis que les

---

[1]) *I, 46: ... un de ces avares sans trésor qui jouent en idée une mise imaginaire.*

poëtes eussent voulu reconnaître, à ces signes, les ravages de la science, les traces de nuits passées à la lueur d'une lampe studieuse. Mais une passion plus mortelle que la maladie, une maladie plus impitoyable que l'étude et le génie, altéraient cette jeune tête ... [sc. der Schmerz] *(I, 49).*

Dazu Manfred III, 1:

(Manfr.) *Look on me! There is an order*
Of mortals on the earth, who do become
Old in their youth, and die ere middle age,
Without the violence of warlike death;
Some perishing of pleasure — some of study —
Some worn with toil — some of mere weariness —
Some of disease — and some insanity —
And some of wither'd, or of broken hearts;
For this last is a malady which slays
More than are number'd in the lists of Fate,
Taking all shapes, and bearing many names.

Ferner:

Comme, lorsqu'un célèbre criminel arrive au bagne, les condamnés l'accueillent avec respect, ainsi, tous ces démons humains, experts en tortures, saluèrent une douleur inouïe, une blessure dont ils soupçonnaient par instinct la profondeur; et reconnurent un de leurs princes, à la majesté de sa muette ironie, à l'élégante misère de ses vêtemens (I, 50).

Dazu Manfred II, 4:

(First Destiny.) *Hence! Avaunt! — he's mine.*
Prince of the Powers invisible! This man
Is of no common order, as his port
And presence here denote; his sufferings
Have been of an immortal nature, like
Our own; his knowledge, and his powers and will,
As far as is compatible with clay,
Which clogs the ethereal essence, have been such
As clay has seldom borne ...
. . . .
This is not all — the passions, attributes
Of earth and heaven, from which no power, nor being

Nor breath from the worm upwards is exempt,
Have pierced his heart; and in their consequence
Made him a thing, which I, who pity not,
Yet pardon those who pity.

Eine bewußte Anlehnung ist zum mindesten wahrscheinlich. Sie will übrigens nicht viel sagen. Trotz dem Streben Balzacs, dem Eintretenden den Charakter des Dämonischen zu geben, tritt hier kein eigentlicher übernatürlicher Mensch auf; die „Dämonen“ sehen das Elend des Jünglings auch an seinem Äußeren, an bestimmten Merkmalen in seinem Gesicht, an seinen Kleidern, die vermuten lassen, daß er kein Hemd an hat, an seinen schmutzigen Händen, die keine Handschuhe tragen. Solche realistischen Beobachtungen verwendet Balzac auch zur Begründung einer so übernatürlichen, geheimnisvollen Wirkung.

Wie handelt nun dieses Wesen? — Das Interesse der Umstehenden an seiner Person ist noch größer geworden, als er ein Goldstück gesetzt hat. Niemand spielt, nur der Italiener setzt all sein Gold auf die Gegenseite. Wir sind nun plötzlich nach allem Symbolismus und allem unwahrscheinlichen Posenspiel in der vollen Wirklichkeit: wir sehen den Beamten die Karten auslegen, alle Umstehenden sich mit blitzenden Augen um den Tisch drängen. Wir hören zwar noch von *„sombres plaisirs“*, *„cartons fatidiques“*; die Spieler scheinen wie durch ein Wunder alle die Wichtigkeit der Handlung des Unbekannten zu ahnen; dieser selbst legt eine ganz übernatürliche Kälte und Resignation an den Tag. Aber dann: lesen wir, welchen Eindruck das Resultat des Coups auf die beiden Spielenden macht: *Une espèce de râle sourd sortit de la poitrine de l'Italien lorsqu'il vit tomber le paquet de billets que lui jeta le banquier. Quant au jeune homme, il ne comprit sa ruine qu'au moment où le râteau s'allongea pour ramasser son dernier napoléon. L'ivoire fit rendre un bruit sec à la pièce, qui, rapide comme une flèche, alla se réunir au tas d'or étalé devant la caisse. L'inconnu ferma les yeux doucement, ses lèvres blanchirent; mais il releva bientôt ses paupières, sa bouche reprit une rougeur de corail, il affecta l'air d'un Anglais pour qui la vie n'a plus de mystères; et disparut sans mendier une consolation par un*

de ces regards que les joueurs au désespoir lancent assez souvent sur la galerie taciturne dont ils sont entourés (I, 53 f.). — Welch verschiedener Ton! Der Philosoph und Symboliker Balzac, der Romantiker Balzac sind verschwunden, verschwunden *génie, sinistre, épouvantable, mystère,* und wir sehen nur noch zwei leidenschaftliche Spieler, von denen der eine gewinnt, der andere verliert; — mehr nicht. Keine einzige Gefühlserregung der beiden wird beschrieben; nur was die Umstehenden sehen und hören, eine Szene, die ganz der eigenartigen Kombination von Beobachtungsgabe und Phantasie in Balzac entsprungen ist. Alles lebt in diesen paar Zeilen. Sogar den Dingen hat die Spannung sich mitgeteilt. Sie sind nicht tote Gegenstände, die vom Menschen gehandhabt werden, sondern scheinen ihr eigenes Leben zu führen: der Rechen streckt sich aus, das Elfenbein läßt das Goldstück hart klingen, dieses eilt zu dem übrigen Haufen.

Die Spannung, in die Balzac sich selber hineingesteigert hatte, ist nun vorbei; der Autor hält es für angebracht, eine „philosophische" Betrachtung anzuknüpfen: *Que d'événemens se pressent dans l'espace d'une seconde, et quel abîme est donc la cervelle humaine!* — ein Ausspruch, dessen Plattheit und Unangebrachtheit recht gegen die Lebendigkeit der vorangehenden Szene absticht.[1]) Das Goldstück soll nun wieder des Unbekannten Geschick verkörpern, die ganze Szene den Kampf der imaginären Schicksalsmacht, des *„Jeu"*, gegen die Verzweiflung des Jünglings.[2])

Ich habe diese Eingangsszene ausführlich analysiert, weil sie gleich ein recht typisches Beispiel von Balzac's Methode und Kunst in der *„p. d. ch."* gibt. An verschiedenen Stellen haben wir ihn bemüht gesehen, einfachen Gegenständen oder Vorgängen einen tieferen Sinn, einen symbolischen Anstrich zu verleihen, vermischt mit skeptisch-elegischen Betrachtungen.

---

[1]) Die letztere Hälfte des Satzes hat er später weniger prätentiös geformt: *que de choses dans un coup de dé (Œuvres XV, 17)*; ebenso den darauf folgenden Ausspruch des Croupiers: *Voilà sans doute sa dernière cartouche* — natürlicher statt: *Voilà pourtant toute une destinée.*

[2]) *I, 55: J'ai entendu, dit-il* (sc. der Italiener), *une voix qui me criait dans l'oreille: Le Jeu aura raison contre le désespoir de ce jeune homme! ...*

Die Anlässe waren banal, die Symbolik gezwungen. Er hat versucht, der ganzen Szene von dem Auftreten des Jünglings einen mysteriös-unheimlichen Charakter zu verleihen: die Mittel dazu hat er bei der Romantik entlehnen müssen. Wie er dann aber an eine Szene gekommen ist, wo sich eine natürliche Leidenschaft in einer Weise, die er vielleicht selbst schon beobachtet hatte, äußerlich kundzugeben hat, wirft er auf einmal all diese Attitüden von sich und zeichnet in kurzen Strichen, ganz mit Anwendung visueller Mittel, elementare Leidenschaften.

Daß Balzac sich Mühe gegeben hat, mit der Eingangsszene gleich Effekt zu machen, zeigt der Vergleich der ausgeführten Fassung mit dem Fragment *„le dernier napoléon"*. Die Symbolisierungen, die philosophisch-moralischen Betrachtungen sind hier noch nicht da — ein Beweis, daß sie Balzac nicht ohne weiteres aus der Feder fließen; der ganze Apparat, mit dem Balzac die Spannung aufs höchste zu steigern sucht, fehlt; aber auch der dramatische Schluß der Szene ist, wenngleich ähnlich, so doch entfernt nicht von derselben packenden Anschaulichkeit wie die spätere Verbesserung.

2.

Nachdem durch die erste Szene die Spannung geweckt ist, folgt die Erzählung, wie der Unbekannte zu seinem Chagrinleder kommt, ein längerer Abschnitt, ganz in sich zusammenhängend und, wie wir sehen werden, sehr sorgfältig nach einem bestimmten Plan gearbeitet. Wir werden ihn daher zusammenhängend zu betrachten haben. — Einige allgemeine Erwägungen sind nötig, um die Technik dieses Abschnittes verstehen und beurteilen zu können.

Die Erzählung stellt gleich im Eingang den Leser von 1831 in die jüngste Wirklichkeit, in Lokalitäten, die er genau kennt. Nach seinem Plan aber hat Balzac die Aufgabe, ein Wunderding in diese Erzählung einzuführen. Von selbst mußte also dieser Gegensatz das Bestreben in ihm wecken, das Wunderbare wirklich, glaubhaft darzustellen. Wie das aber geschehe, konnte ihn Hoffmann lehren. Hatte Balzac sich von ihm inspirieren lassen?

M. Breuillac hat sich in seinem Aufsatz *„Hoffmann en France“* darüber ausgesprochen. Er ist mit seinem Urteil bald fertig: schon die Fabel allein des Romans scheint ihm hinlänglich zu beweisen, daß er von Hoffmann inspiriert ist.[1]) Ob dieser Beweis ausreichend ist? Denn die Fabel der *„p. d. ch.“* ist nicht mehr hoffmannisch als irgend ein Märchen aus 1001 Nacht oder irgend ein Schauerroman. Es muß auch befremdlich erscheinen, daß Breuillac die Stelle aus Balzacs Corr. nicht anführt, wo dieser — in Antwort auf die von Breuillac zitierte Kritik von Charles de Bernard — sich über Hoffmanns Einfluß auf die *„p. d. ch.“* ausspricht. Und nicht viel glücklicher ist er, wenn er weiterhin sagt, Balzac habe die Hoffmannische Phantastik nur verwendet, um eine tiefe Symbolik hineinzulegen, während Hoffmann keine Symbole kenne.[2]) Jedermann, der Hoffmannsche Werke wie „Die Elixire des Teufels“, „Der goldene Topf“, „Prinzessin Brambilla“ u. a. m. gelesen hat, weiß, daß sich oft genug bei Hoffmann eine symbolische Deutung der seltsamen Gesichte, die er hat, findet; nur ist sie bei ihm das Sekundäre. Seine Phantasie schafft zuerst die Bilder, um sie dann — aber oft ganz klar — symbolisch zu interpretieren, während bei Balzac hier die Idee das Primäre ist. — V. Rossel sagt in seinem Buche *„Histoire des relations littéraires entre la France et*

---

[1]) *Rev. d'hist. litt. de la Fr., XIV, 79: Le fantastique y résulte du sujet même de l'ouvrage, de ce merveilleux talisman que le vieux marchand de bric-à-brac qui nous est présenté dans les premières pages du récit livre à Raphaël de Valentin, de cette étrange peau de chagrin qui donne à celui qui la possède le pouvoir de satisfaire tous ses désirs, toutes ses passions, mais qui, chaque fois que son maître a recours à elle, se rétrécit, image de la vie du pauvre homme qui, elle aussi, tend à sa fin. Conception évidemment fantastique et imitée des* Phantasiestücke! *Le réel s'y mêle à l'impossible, le naturel au surnaturel.*

[2]) l. c. *XIV, 80: Or, chez Hoffmann, on ne rencontre jamais de symboles; le pauvre ami de Lütter n'a jamais tenté d'enseigner au lecteur la manière dont il doit se conduire; ce n'est pas un moraliste; sans doute son génie l'a poussé parfois à faire la critique de certaines gens, à dissimuler la satire derrière ses conceptions fantastiques; mais jamais il n'eut le dessein, lui qui a représenté tant de transformations, de changer en chaire le misérable banc de cabaret sur lequel il s'asseyait pour composer ses contes, et de faire entendre au public des paroles édifiantes.* — Als ob Symbolisieren und Moralpredigen dasselbe wären!

l'Allemagne": ... Balzac, qui doit au conteur allemand (sc. H.) *le sujet de „Peau de chagrin", et qui s'est peut-être inspiré d'Hoffmann pour quelques-uns des monstres défilant dans sa galerie de la „Comédie Humaine" ...* (p. 247). — Noch kühner und noch unrichtiger!!

Wir müssen etwas tiefer gehen, wenn wir versuchen wollen, eine Antwort auf die Frage zu geben, ob die *„p. d. ch."* von Hoffmann inspiriert ist.

Wenn man die phantastische Erzählung als eine Erzählung definieren will, in der sich Wunderbares und Natürliches unzertrennlich mischen, so kann man sagen, daß sie von jeher in der Literatur vorhanden gewesen ist. Das Bedürfnis, Illusion durch Wirklichkeitsdarstellung zu wecken, ist wohl stets mehr oder weniger neben dem gestanden, die Phantasie durch Darstellung von Übernatürlichem zu reizen, und je größer die Darstellungskunst des Schriftstellers ist, der beides zu verknüpfen sucht, desto besser gelingt es ihm, auch das Seltsamste glaubhaft zu machen. Je mehr sich aber die Phantasie des Lesers an der Wirklichkeit orientiert, desto weniger ist sie geneigt, sich von einer Darstellung illusionieren zu lassen, die vollständig unwirkliche Gestalten oder Ereignisse in den Kreis der Erzählung zieht, desto mehr wird das grob Phantastische aus der Literatur ausscheiden müssen. Wir sehen deshalb auch am Schluß des 18. Jahrhunderts Mrs. Radcliffe einen interessanten, wenngleich mißlungenen Versuch machen, die Gegensätze auszugleichen.[1] In ihren Romanen kommen Geistergestalten und wunderbare Situationen vor, aber sie erklären sich nachher immer wieder auf die natürlichste Weise. So sucht sie die Illusion des Übernatürlichen mit der des Wirklichen zu verbinden; der Versuch ist aber von vornherein als mißglückt anzusehen, da die eine Illusion immer wieder durch die andere zerstört werden muß.

Unterdessen kommen die Zeitideen der weiteren Ausbildung des Phantastischen in der Erzählung wesentlich entgegen. Der Reaktion des Gefühlslebens gegen die Aufklärung stellt sich eine zweite zur Seite: die des Aberglaubens. Mystiker und Spiritisten aller Art werden mehr als je Mode. Man

---

[1]) Zum Folgenden, vgl. Breuillac, l. c.

beschäftigt sich eifrig mit Mesmerismus, Spiritismus, Somnambulismus usw. Frau von Krüdener spielt eine Rolle in der europäischen Politik. Das zieht sich durch die ganzen ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts. Kein Wunder, daß, wie in Deutschland, so auch in Frankreich, ein Schriftsteller begeisterte Aufnahme fand, der sich selber an diesen Zeitideen inspiriert und ihnen mittelst einer unglaublich üppigen und poetischen Phantasiebegabung Ausdruck gegeben hatte: Hoffmann. Kein Wunder, daß es die Glaubwürdigkeit der von ihm erzählten wunderbaren Dinge ist, was die Kritik um 1830 besonders lobend an ihm hervorhebt. Denn man hatte sich schon lange daran gewöhnt, auch die unerklärlichsten magnetischen und spiritistischen Vorgänge für möglich zu halten.

Wenn irgend jemand, so mußte Balzac dem Einfluß Hoffmannscher Kunst zugänglich sein. Wir werden weiter unten sehen, wie intensiv er sich schon früh mit spiritistisch-magnetistischen Ideen beschäftigte und versuchte, diese Ideen in seine Romane hineinzuverweben. Früh hat er auch schon das Bestreben, im Roman das Wunderbare mit dem Natürlichen zu verschmelzen. So schließt er sich in einem seiner Jugendromane an die Technik der Mrs. Radcliffe an,[1]) in *„la dernière fée ou la nouvelle lampe merveilleuse“* von 1824. Ein junger Mensch ist da in der größten Abgeschlossenheit, nur seinen Vater, seine Mutter und den alten Diener kennend, aufgezogen worden. Von der übrigen Welt weiß er nur durch das *„Cabinet des fées“* und glaubt deshalb auch fest an Feen. Wirklich erscheint ihm nach dem Tod seiner Eltern auch einmal eine, und er verliebt sich sterblich in sie. Er erlebt mehrere Nächte hindurch die seltsamsten Erscheinungen, darf seine Fee auf einem geheimnisvollen Weg in dem Feenreich besuchen, erhält von ihr eine Wunderlampe, die man nur zu reiben braucht, um jeden Wunsch befriedigt zu sehen, und die ihm vorübergehend einmal gestohlen wird — kurz, er erlebt mutatis mutandis die ganze Geschichte Aladins. Hinterdrein aber stellt sich heraus, daß alle diese Wunder das Machwerk einer englischen Herzogin sind, die sich in den jungen Mann verliebt hat, ihm, um seine Liebe

---

[1]) Cf. Retinger, p. 110.

zu gewinnen, unter der Gestalt einer Fee erschienen ist und ihm all den Spuk vorgetäuscht hat. Es bleibt nach dieser ersten Episode des Romans das peinliche Gefühl, daß nicht nur die Herzogin den jungen *Abel*, sondern auch der Schriftsteller den Leser betrogen hat, und das recht ungeschickt. Das ist ja aber bei einem Jugendroman Balzacs auch gar nicht anders zu erwarten. Interessant ist an dieser Episode nur zweierlei: einmal, daß er, wie wir bei der Besprechung der *„ph. d. m."* sahen, hier schon versucht, manchen seiner kaum flüggen Ideen über das Leben und die menschliche Gesellschaft unter phantastischer Verkleidung Ausdruck zu geben. Dann eine bestimmte Stelle ziemlich am Anfang, wo also Balzac die Illusion des Wunderbaren noch vollständig aufrecht erhalten wissen will *(Kap. II)*: *La chaumière dans laquelle vivaient ces quatre êtres, tous faits les uns pour les autres, mérite une exacte description: on ne saurait d'ailleurs mettre trop de réalité dans les détails d'un conte de fée. Il faut, par la vérité du récit, faire oublier que la base en est fausse.* D. h.: möglichst realistische Darstellung des Details kann auch das dazwischengeschobene Wunderbare glaubhaft machen. — Es ist dies eine Stelle, wo Balzac, wie er es in seinen Jugendromanen oft tut, aus der Objektivität des Erzählers heraustritt und in naiver Weise Monologe über seine Kompositionsarbeit hält.[1]) Naiv plaudert er auch hier ein technisches Kunststückchen aus, und wir werden bei der ferneren Analyse der *„p. d. ch."* sehen, daß er es nicht vergessen hat.

Wir gelangen nun wieder zu unserem Roman und fragen, da uns Breuillac im Stich gelassen hat, nochmals: zeigt die *„peau de chagrin"* Beeinflussung durch Hoffmann? — Vielleicht bevor eine Linie daran geschrieben ist, erwähnt Balzac den Namen *„la peau de chagrin"* und heißt den Roman *„mon conte fantastique"*. Bei diesem Namen wird er allerdings wohl an Hoffmann gedacht haben, da Loeve-Veimars ihn geprägt hat;[2]) aber in dem Zusammenhang, in dem sie steht, will die Aussage nichts bedeuten. Die Szene

---

[1]) Vgl. z. B. *„Clotilde de Lusignan"*, (1822), *IV, p. I ff., 158 ff.*

[2]) Wenigstens in der Zusammensetzung, cf. Breuillac, l. c. XIII, 437.

spielt in einem romantischen Salon, und der Erzähler will darstellen, wie er sich bei dem Herrn des Hauses beliebt gemacht hat. Das konnte er am besten, wenn er ihm eine Modeschöpfung vorlas, ein *„conte fantastique"* nach Art Hoffmanns. Daß Balzac also in diesem Zusammenhang seine noch embryonische *„p. d. ch."* erwähnt, ist nicht notwendig ein Beweis dafür, daß er ursprünglich daran gedacht haben sollte, eine phantastische Erzählung nach Art Hoffmanns statt eines philosophischen Romans zu schaffen. — In einer Kritik der *„p. d. ch."* hatte Charles de Bernard behauptet, Balzac habe sich bei seinem neuen Werk an Hoffmann inspiriert. Balzac lehnt das in einem Brief an ihn ab, indem er schreibt: *Croyez-vous que le fantastique d'Hoffmann n'est pas virtuellement dans Micromégas, qui, lui-même, était déjà dans Cyrano de Bergerac, où Voltaire l'a pris? Les genres appartiennent à tout le monde, et les Allemands n'ont pas plus le privilège de la lune que nous celui du soleil, et l'Écosse celui des brouillards ossianiques. Qui peut se flatter d'être inventeur? Je ne me suis vraiment pas inspiré d'Hoffmann, que je n'ai connu qu'après avoir pensé mon ouvrage; . . .* — Balzac sagt also hier indirekt, daß er Hoffmann erst zwischen der Konzeption und der Ausführung seines Werkes gelesen habe. Und, daß die Idee und die Fabel des Werks, in ihren allgemeinen Zügen, nicht hoffmannisch beeinflußt sind, das wollen wir ihm, entgegen Breuillacs Ansicht, gerne zugeben. Von der Ausführung aber schweigt Balzac. — Er hat wirklich nicht recht, wenn er sagt, Hoffmann habe mit seinen phantastischen Erzählungen nichts Neues in die Literatur hineingebracht. Er wußte doch wohl, daß dem nicht so ist, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß er die Sache hier verdreht, weil er sich eben doch einer Beeinflussung durch Hoffmann bewußt ist. Auf die gleiche Vermutung läßt die schon erwähnte Tatsache kommen, daß er in der Vorrede, wo er sein Buch kurz charakterisiert, gar nicht von dem phantastischen Charakter desselben spricht. Sollte er nicht während der Ausführung des Werks Hoffmann gelesen haben, eigens um sich bei ihm über technische Schwierigkeiten, die sich ihm in den Weg stellten, Rats zu erholen? — Was Hoffmann Neues gebracht hat, das hat schon J. J. Ampère in seinem Artikel über ihn, im *„Globe"* vom 2. August 1828,

das haben auch nach ihm noch mehrere Kritiker erkannt: das, was sie *„le merveilleux naturel“* heißen. Es ist die Darstellung wunderbarer Vorgänge, die glaubhaft sind, weil das Subjekt, das sie erlebt, sie zwar in abnormen Seelenzuständen (Betrunkenheit, Nervosität, Erregtheit, Wahnsinn), aber doch wirklich zu erleben meint. Die abenteuerlichsten Dinge gewinnen so für Hoffmanns Leser die Realität von Träumen oder Gesichten, die sie selbst erleben würden. Das Wunderbare ist hier zum erstenmal vollständig in den Bereich der Wirklichkeit gezogen; die Illusion ist vollkommen, weil der Dichter selbst fest an die Wirklichkeit des von ihm Erzählten glaubt. Er hat deshalb gar nicht immer nötig, die abnormen Seelenzustände seiner Helden zu analysieren, sondern weist oft nur im Vorübergehen darauf hin; ein „poetisches Gemüt“, wie der Student Anselmus im „goldenen Topf“, oder wie der Dichter selber, erlebt sie jeden Augenblick und findet zuletzt gar nichts Merkwürdiges mehr daran. — Mit Recht weist Breuillac darauf hin, daß dies nur die eine Seite der Hoffmannschen Phantastik ist, aber nur insofern Hoffmann ein Ereignis als außergewöhnlich, wunderbar, und doch zugleich in einem abnormen Seelenzustand als völlig wirklich erlebt, anschaulich darstellt, hat er wirklich Neues geschaffen. Deshalb können wir mit Bezug auf Balzac sagen: wenn sich in der *„p.d.ch.“* eine ähnliche „Technik des Wunderbaren“ findet, darf man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß sie in diesem Stück von Hoffmann beeinflußt ist. Darauf werden wir also bei der Analyse des folgenden Abschnittes zunächst unser Hauptaugenmerk zu richten haben.

Die zweite, kurze Szene schildert die Erlebnisse und Meditationen des Unbekannten, bevor er in den Raritätenladen tritt. — Über diese Szene gibt es ein interessantes Zeugnis von Balzacs Schwester: *Il m'avoua que dans ce temps* (in den ersten Jahren nach dem Krach von 1828), *il avait été saisi plusieurs fois de vertiges et de sensations semblables à celles qu'il a données au héros de cette œuvre si remplie de jeunesse et de talent qu'il appela la Peau de chagrin (Laure Surville, Balzac, Corr. p. XXXVII).* Laures Aussagen verdienen freilich meist nur bedingten Glauben. Doch scheint

Balzac wirklich an seine eigenen Nöte zu denken, wenn er ausschließlich vom Selbstmord eines schriftstellerischen Talents spricht und die „Trösterin“ erwähnt, die ihn verhüten könnte: *Il existe beaucoup de jeunes talens qui s'étiolent confinés dans une mansarde, et qui périssent faute d'un ami, faute d'une femme consolatrice, au sein d'un million d'êtres, en présence d'une foule lassée d'or et qui s'ennuie. . . . Entre une mort volontaire et la féconde espérance dont la voix appelle un jeune homme à Paris, Dieu seul sait combien il y a de chefs-d'œuvre avortés; de conceptions, de poésie dépensées; de désespoir, de cris étouffés; de vaines tentatives! . . . (I, 58).* Eine andere Frage ist freilich, ob Balzac die äußerste Verzweiflung, ohne die man nach Taines Ausspruch keine Idee vom menschlichen Leben hat, wirklich gekannt hat. Von den Schrecken der „Morgue“ zu reden, zum Tod Verurteilte zum Wort kommen zu lassen, ist ja damals ein beliebtes Thema.[1]) Wie dem auch sei, die einfache Darstellung der verzweiflungsvollen Stimmung des Selbstmörders genügt Balzac nicht: dieser muß eine tragische Figur werden. *Il y a je ne sais quoi de grand et d'épouvantable dans le suicide (I, 57).* Ein Selbstmörder muß ein großer Mensch sein, ungeheuer müssen die Leiden sein, die ihn zu diesem letzten Aushilfsmittel zwingen. *Chaque suicide est un poëme sublime de mélancolie* — erhabener noch durch die Verworfenheit und Verächtlichkeit der Gesellschaft, deren Vergnügungslust und Philanthropieschwindel ein Hohn auf das Elend des großen Verkannten sind. Er beschließt deshalb, — *de périr pendant la nuit, afin de livrer son cadavre méconnaissable à la Société qui méconnaissait l'utilité de sa vie.* — Das ist wieder dieselbe Pose von anspruchsvoller Melancholie und bitterer Ironie, die wir schon in der ersten Szene kennen gelernt haben. — Die kleinen Erlebnisse des Jünglings sind zwar gut lokalisiert; wir folgen ihm vom *Palais-Royal* durch den Tuileriengarten nach dem *Pont-Royal*, über dessen Geländer er nachdenklich ins Wasser schaut — aber das übrige ist zum Teil recht schemenhaft. Wir machen mit ihm die Bekanntschaft der zerlumpten Frau, dann des wieder zerlumpten (schwarzen!) Kaminfegers und des ebenfalls zerlumpten

---

[1]) Cf. Janins *„l'Ane mort“;* Balzacs kleine Skizze, *Œuvres XXI, 543 f.*

Alten, denen er seine letzten drei Sousstücke gibt. „Philosophisch“ steckt er die Hand in die Tasche, um nach einem Goldstück zu langen, das nicht darin ist; „phantastisch“ erklingen darin die Sousstücke, phantastisch belebt sich auch sein Gesicht und wird wieder ausdruckslos, als er das Kupfergeld herauszieht. Auch der Alte bleibt stumm vor der Größe des unbekannten Elends, das ihm aus dem fremden Gesicht entgegenschaut. Der Unbekannte sieht sich hierauf einer jungen, vornehmen Frau gegenüber: — Balzac kann es nach seiner Gewohnheit nicht unterlassen, deren verführerisch-sinnliche Reize kurz zu skizzieren. Auch der vielsagende Blick, den er ihr zuwirft, und der sein Lebewohl von Liebe und Frauen darstellt, wird nicht verstanden, so wie die ganze Welt ihn nicht verstanden hat. Die Erscheinung geht vorüber. Die schöne fremde Dame ist „ein Sinnbild“ des eleganten Reichtums, der nun trotz seines Begehrens vor ihm verschwindet, wie bald sein Leben. Zuletzt verschwimmt ihm alles. *En proie à cette puissance malfaisante dont nous éprouvons tous, en certains jours de notre vie, l'action dissolvante, il sentait son organisme arriver insensiblement aux phénomènes de la fluidité ... Les tourmentes de cette agonie lui imprimaient un mouvement de vague, et lui faisaient voir les bâtimens, les hommes à travers un brouillard, où tout ondoyait (I, 67 f.).*

Diese Bemerkung am Schluß der kleinen Szene klärt uns über ihren Sinn auf. Balzac will schildern, wie sein Held allmählich in einen eigentümlichen, halb bewußtlosen Zustand gerät. Deshalb erzählt er zunächst, daß der Unbekannte, ohne jemand zu sehen, wie ein Visionär auf der Straße geht, wie hundert trübe Gedanken seinen Kopf durchkreuzen, wie er dann im Geiste sieht, was nach seinem Tod sein wird, wie er zerstreut an alles mögliche denkt, wie er dann, schon „halb tot“, das kurze Abenteuer mit der vornehmen Schönen hat. Dieses, und alles andere, die trübe, kalte Seine, die schmutzigen Bettler, die ihm seine letzten Geldstücke entlocken, die ganze „Natur“, d. h. die schwüle Luft, die unheimlichen Windstöße, die grauen Wolken, die alle Gebäude trüb und unheilvoll aussehen lassen, — alles arbeitet darauf hin, ihn in eine *„extase douloureuse“* zu versetzen. — So verwendet Balzac eine ganze Szene darauf, zu schildern, wie sein Held

in eine abnorme seelische Verfassung gerät. Wir werden bei der nächsten Szene sehen, wie er bewußt darauf hinarbeitet, diese Abnormität immer zu steigern. Hier, in der vorliegenden, sind die romantisch-symbolischen Allüren beibehalten, aber — ihnen diametral entgegengesetzt — daneben liegt der Anlage der Szene ganz unleugbar die Absicht Balzacs zugrunde, einen krankhaften Zustand genau in seinem Entstehen und Wesen zu beschreiben, festzustellen, wie der physische Zustand den psychischen beeinflußt,[1]) und darzulegen, welche Einflüsse von außen her mitwirken.

Wir können hier gleich vorgreifen. Denn die ganze nachfolgende Schilderung der Erlebnisse Raphaëls bis zum Auftreten des Raritätenhändlers wird immer wieder dieselben Züge enthalten: Schilderung eines halb bewußtlosen oder ekstatischen Zustandes des Helden und geflissentliche natürliche Erklärung desselben. Den Kulminationspunkt werden die Halluzinationen Raphaëls in der Dämmerung und das Erscheinen des Alten bilden, das seinerseits wieder die Einführung des geheimnisvollen Leders nach sich zieht. In dieser — wie wir sehen werden, sehr bewußt durchgeführten — Betonung des abnormen Seelenzustandes dessen, der das Wunder erlebt, können wir nicht umhin, eine Beeinflussung Balzacs durch Hoffmann zu erblicken. Diese Beeinflussung läßt sich, wohlgemerkt, nicht in der Art der Darstellung des abnormen Zustands erblicken, sondern in der Tatsache, daß er es überhaupt für nötig hält, vor der Einführung des wunderwirkenden Symbols seinen Helden in einen solch abnormen Zustand zu versetzen. Von selbst ist er sicher nicht darauf gekommen, denn von sich aus verfolgt er, wie wir sehen werden, genau die entgegengesetzte Technik: des Wunderbare unter möglichst natürlichen Umständen eintreten zu lassen. Daß er nebenbei auch die andere ‚Technik des Phantastischen' versucht, ist nur daraus zu erklären, daß er bei einem andern Schriftsteller das Wunderbare meist infolge von außerordentlichen Zuständen, Stimmungen etc. derer, die es erleben, vor sich gehen sieht und diese Technik über-

---

[1]) *I, 68: Voulant se soustraire aux titillations morales que produisaient, sur son âme, les réactions de la nature physique* . . .

nehmen will. In den Schauerromanen werden Schrecken, Grauen, halbe Bewußtlosigkeit usw. nur als Folge oder Begleiterscheinung des Übernatürlichen erwähnt; erst Hoffmann gestaltet sie zur Ursache desselben. Nur von ihm kann also Balzac wohl gelernt haben. — Aber hat er auch verstanden, welchem künstlerischen Zweck solche Vermittlung und Erklärung bei Hoffmann ohne weiteres dient? Bei dem deutschen Schriftsteller ist sie da zur Verstärkung der Illusion in dem Leser. Indem dieser dem Helden der Hoffmannschen Erzählung immer tiefer in die Irrgänge seiner Phantasie folgt, und folgen kann, weil dessen Zustand natürlich motiviert ist, vollzieht sich der Übergang von der Wirklichkeit zum Wunderbaren für ihn ganz unmerklich, so wie er sich für den Helden vollzieht. Deswegen trägt Hoffmann auch Sorge, die Art des Seelenzustandes seines ekstatischen Helden und dessen Erklärung nur kurz anzugeben, nm nicht die Illusion zu zerstören, daß dieser alles in Wirklichkeit erlebt. — Hat Balzac diese Feinheit herausgefunden? Schon der Schluß dieser Szene läßt befürchten: nein.

3.

Raphaël tritt, um sich Ablenkung zu verschaffen, in einen Raritätenladen ein. Hier spielt die dritte Szene.[1]) — Obwohl sich der Unbekannte zuerst gleichgültig und ruhig stellt, finden wir ihn doch gleich wieder in dem Seelenzustand, in dem wir ihn am Schluß der vorhergehenden Szene verlassen hatten. ... *l'inconnu retomba bientôt dans ses vertiges et continua d'apercevoir les choses sous d'étranges couleurs, et animées d'un léger mouvement dont le principe était sans doute dans une irrégulière circulation de son sang, tantôt bouillonnant, tantôt fade comme de l'eau tiède (I, 69f.).* — Der halb hypnotisierte Zustand des Unbekannten wird also in seiner Entwicklung geschildert und physisch begründet: wenn Raphaël in der Folge die wunderbarsten Halluzinationen erleben wird, so ist daran offenbar sein unregelmäßig pulsierendes Blut schuld. — In diesem Zustand verlangt er einige Raritäten zu

[1]) Der Laden auf dem *Quai Voltaire* konnte identifiziert werden, wie aus einer Stelle in Charles de Bernards Artikel hervorgeht, s. Sp. de Lovenjoul, *Hist. des Œuvres*, p. 356.

sehen, wird von einem schwatzhaften Kommis in den ersten Stock geführt und weiß bald Schweigen zwischen sich und dem Diener eintreten zu lassen. *Alors, insensiblement, il sut conquérir le droit d'être silencieux et put se livrer, sans contrainte, à ses dernières méditations. Elles furent gigantesques, terribles; car il était poëte, et son âme rencontra, par hasard, une immense pâture: il devait voir, par avance, les ossemens de vingt mondes (I, 71).* Der arme, halb bewußtlose Selbstmordkandidat verschwindet für einen Augenblick von der Szene, und es tritt der Dichter auf, der schreckliche Meditationen und großartige Ekstasen erlebt. Auch diese bereiten seine phantastischen Erlebnisse vor.

Zunächst sieht Raphaël nur ein großes Durcheinander von allen möglichen Dingen aus allen Zeiten. Dieses beschreibt Balzac mit der ganzen übersprudelnden Verve seiner Phantasie und mit der ganzen Vorliebe für abenteuerliche Trödelware, die er offenbar damals schon besitzt. Nach seiner Art steigert er sich immer mehr in die Schilderung dieses Hexenkessels von Raritäten hinein, der des Unbekannten tiefsinnig-schreckliche Betrachtungen erregen soll und den er deshalb — sich selber unbewußt ironisierend — einen *„fumier philosophique"* heißt. Licht- und Schattenwirkungen, eine dicke Staubschicht tragen dazu bei, das Ganze phantastisch-malerisch zu gestalten. — Nun aber will der junge Mann wirklich Gedanken aus all dem Mischmasch schöpfen, und diese Anstrengung versetzt ihn vollends in eine fieberähnliche Betäubung — sein Heißhunger, so wird uns wieder erklärt, war „vielleicht" die erste Ursache davon. Jetzt endlich ist er in der Verfassung, in der er, abgelöst von der Welt des Irdischen, in dem Reich der Phantasie schweben kann. *Il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, et tomba dans une indéfinissable extase.* Er hat großartige Visionen: *L'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de Saint-Jean dans Pathmos (I, 75).*

Damit ist eine Art von erstem Kulminationspunkt in der Entwicklung erreicht. Der Schriftsteller schickt voraus, was er darstellen will: sein Unbekannter soll in einen ekstatischen Zustand von unbeschreiblicher Tiefe versinken. — Sehen wir etwas zurück. Balzac hat zweifellos versucht, diesen Zustand,

dessen Visionen er nun schildern wird, vorzubereiten. Er schildert, wie Raphaël in eine Art Schwindel verfällt, die Dinge alle sich leicht bewegen sieht, schließlich in eine Art fieberähnlicher Betäubung versinkt: dies alles muß dazu beitragen, die Ekstase und deren Visionen anschaulich und glaubwürdig zu machen. — Aber Balzac legt Wert darauf, bei jedem Schritt, den Raphaël weiter ins Reich der Visionen tut, den Leser wieder fest in die Wirklichkeit hineinzustellen, ihm immer wieder zu sagen, daß es im Grund nur das wallende Blut oder der Heißhunger des Jünglings ist, was diese außerordentlichen Zustände in ihm veranlaßt. Damit zerstört er von vornherein jegliche Illusion und führt nur einen psychopathischen Fall vor, statt den Eindruck von etwas Geheimnisvollem zu wecken. Die Großartigkeit der Ekstase wird zur leeren Behauptung — der Leser erlebt sie nicht. Kurz, die eigentliche Technik des Phantastischen hat Balzac hier nicht erfaßt: er sollte durch seine Schilderung den Leser allmählich in die Stimmung Raphaëls versetzen, der selbst nicht weiß, ob er träumt oder wacht; aber er hält den Leser immer völlig wach. Im Folgenden wird das immer mehr klar werden.

Ist nun die künstlerische Schilderung der Ekstase gelungen? d. h. hat Balzac vielleicht wenigstens versucht, in der folgenden Schilderung die träumerische Unbewußtheit der Ekstasen Raphaëls auf den Leser übergehen zu lassen? Sagen wir es nur gleich: davon ist keine Spur vorhanden. Das Wesen des ekstatischen Zustandes ist es, daß das Auge Dinge sieht, die nirgends auf dieser Welt existieren. Der Unbekannte aber inspiriert seine Phantasien fortwährend an den Gegenständen des Magazins. War Raphaël wirklich in dem halb bewußtlosen Zustand, in dem er die Dinge unter seltsamen Farben, eigentümlich schwankend wahrnahm, so mußte er auch von ihrem genaueren Aussehen nur verschwommene, schwankende Ideen haben. Diese Vorstellung aber weiß Balzac ganz und gar nicht zu erwecken: er beschreibt all die Gegenstände, wie sie ein nüchterner Mensch und guter Beobachter sieht, und diese Gegenstände rufen in des Beschauers Vorstellung einheitlich gruppierte Assoziationen hervor, anschauliche Erinnerungen an Gelesenes, nicht Visionen von nie Erlebtem, Phantasien von nie Gesehenem. Balzac hat

sogar noch die unglückliche Idee, die geschichtlichen Reminiszenzen Raphaëls hübsch chronologisch zu ordnen wie in einem Geschichtsbuch. — Die Erklärung für den Fehlgriff ist einfach. Balzac kann eben einen solchen ekstatischen Seelenzustand noch nicht darstellen, weil er ihn selbst kaum kennt. Wo er es will, kommt er unwillkürlich darauf hinaus, seinen Unbekannten so darzustellen, wie er sich selbst in einem Raritätenladen verhalten würde. Er sieht als Amateur die Gegenstände, die Einzelheiten ihrer künstlerischen Ausführung, er bewundert sie — so auch sein Unbekannter.[1]) Sie rufen in ihm unzählige Assoziationen von Gesehenem, Gelesenem wach, Namen, Erzählungen, Bilder, Stellen aus seinen Lieblingsbüchern: — alles zaubert in ihm mit einem Male einheitliche Vorstellungen hervor, unbestimmter, wenn es sich um eine ganze Periode, bestimmter, wenn es sich um individuellere Zustände oder Begebenheiten handelt. Alles dies legt er nun in Ermangelung eines Besseren in seinen Helden hinein. Es ist in der Tat oft fast, als ob wir Balzac seine eigenen Erlebnisse aussprechen und seinen dichterischen Entwicklungsgang erzählen hörten, wie er das ungeheure Chaos von beobachteten oder gelesenen Dingen, von unzähligen kleinen Lebenszügen zu breit angelegten, nach Stationen und Epochen geordneten Gesamtvorstellungen vereinigen und historische Romane schreiben will, dann aber sich auf die Beobachtung der Individuen zurückzieht: *Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines, lui composait un poëme sans fin. Formes, couleurs, pensées, tout revivait là; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poëte devait achever les croquis du grand peintre qui avait fait cette immense palette, où les innombrables accidens de la vie humaine étaient jetés à profusion, avec dédain. — Après s'être emparé du monde, après avoir contemplé des pays, des âges, des règnes, le jeune homme revint à des existences individuelles; il se repersonnifia, s'emparant des détails et repoussant la vie des*

---

[1]) Z. B. *I, 78: L'Inde et ses religions revivaient dans un magot chinois coiffé de son chapeau pointu à losanges relevées, paré de clochettes et vêtu d'or et de soie . . . — I, 80: Admirant plus loin les délicates miniatures, les arabesques d'azur et d'or, dont un missel, un manuscrit précieux étaient enrichis, il oubliait les tumultes de la mer . . .* etc.

nations comme trop puissante pour un seul homme ... Il s'accrochait à toutes les joies, saisissait toutes les douleurs, s'emparait de toutes les formules d'existence (I, 79 ff.). Das ist noch mit mehreren Beispielen belegt, die den Dichtergeist ganz so kennzeichnen wie die Vorrede. Daß diese Phantasien übrigens einen Hintergrund in Balzacs eigenem Erleben haben, zeigt ein Brief der *Corr.*[1]) — Der Unbekannte geht nun immer weiter. Die unersättliche Phantasie Balzacs erfindet immer noch neue, noch teurere Wunder und steigert sich ins Maßlose.[2]) Endlich ermüdet Raphaël; er hat zuviel Schönes auf einmal gesehen. Diese Tatsache gibt zu einer philosophisch aufgebauschten Betrachtung Anlaß: *Semblable, en ses caprices, à la chimie moderne qui résume la création par un sel, l'âme humaine, puissante Locuste, se compose des poisons terribles par la concentration de ses jouissances, de ses forces ou de ses idées. Et beaucoup d'hommes périssent ainsi, victimes de quelque acide moral qu'ils se sont eux-mêmes distillé sur le cœur (I, 86).* — Der Unbekannte wird nun einen Augenblick allein gelassen, während sein Begleiter den Besitzer des Ladens holt.

Hier ist wieder eine längere Betrachtung Balzacs eingeschoben. Der Naturforscher, sagt er, ein Paläontolog wie Cuvier insbesondere, der uns längstvergangene Zeiten an wenigen Dingen wiederaufleben läßt, ist eigentlich der größte aller Dichter. Durch seine Funde erweckt er mit einem Schlag die Vorstellung großer, uralter Epochen, die in uns ein Gefühl unendlicher Kleinheit auslösen. So ging es nun auch dem unbekannten Dichter beim Anblick der vielen Dinge

---

[1]) *Corr. XXXVI, p. 73* (21. Juli 1830): *Oh! mener une vie de Mohican, courir sur les rochers, nager en mer, respirer en plein l'air, le soleil! Oh! que j'ai conçu le sauvage! oh! que j'ai admirablement compris les corsaires, les aventuriers, les vies d'opposition; et là, je me disais: La vie, c'est du courage, de bonnes carabines, l'art de se diriger en pleine mer et la haine de l'homme (de l'Anglais par exemple). — p. 74: Venez passer ici trois ou quatre jours, nous aurons la liberté de deux Iroquois qui n'ont que la même case et le même gibier.* — Dasselbe Thema, romantisch aufgebauscht, *I, 80.*

[2]) *I, 84: Il y a des millions ici! ... s'écria le jeune homme en arrivant à la pièce qui terminait une immense enfilade d'appartemens dorés et sculptés par des artistes du siècle dernier. — Dites des milliards! ... reprit le gros garçon joufflu.*

aus allen Zeiten. — Balzac hat offenbar das unbestimmte Gefühl, daß die Schilderung der ekstatischen Gefühle des Jünglings bisher noch zu kurz gekommen ist, und will das Versäumte nachholen, indem er zeigt, wie der Dichter auch minutiöse Einzelbeobachtungen durch Intuition zu umfassenden Visionen umgestalten kann, unter deren Großartigkeit er selbst leidet. Diese Erwägungen verbessern natürlich in Wirklichkeit die Schilderung der Ekstase nicht.

Der ganze Vergleich ist übrigens nicht uninteressant für Balzacs Poetik, die er, in diesem Punkt unfähig, über sich selbst hinauszusehen, auf sich zugeschnitten hat. Balzac kann den Dichter mit dem Naturforscher vergleichen, weil er selbst in erster Linie Beobachter ist; er schätzt in dem Naturforscher die Gabe der Intuition am höchsten, weil er selber die Intuition für das Wertvollste am Dichter-Philosophen, an jedem großen Mann, hält. Der Zusammenhang mit dem Inhalt der Vorrede ist klar; nur wird dort die Allmacht der Dichterphantasie, die hier naturgemäß nur angedeutet ist, noch stärker betont. Inwiefern dies in Zusammenhang mit Balzacs Willenstheorie steht, werden wir später zu erörtern haben. — Derselbe Vergleich des Dichter-Philosophen mit dem Naturforscher findet sich übrigens noch einigemal im *„Louis Lambert“*, so *nouveaux contes philosophiques* (1832), *p. 330: en effet il* (sc. *L. L.*) *sut en déduire* (sc. aus einem kleinen Erlebnis) *tout un système, s'emparant, comme fit Cuvier dans un autre ordre de choses, d'un fragment de vie pour reconstruire toute une création.* Ebenso l. c. *p. 336 f.*[1]) Wie sich die vagen Ideen Balzacs über künstlerische Evokation in den nächsten Jahren klären, wie er lernt, eine bewußte Anwendung für die Technik der Darstellung daraus abzuleiten, zeigt der Anfang des Romans *„la recherche de l'absolu“*. Auch dort wird die Tätigkeit der archäologischen und dichterischen Evokation mit der des Naturforschers in Parallele gestellt.[2]) Der Unterschied aber ist

---

[1]) Gautier nimmt den Vergleich auf, um Balzacs Talent zu charakterisieren; *Portraits contemporains, p. 112: Un détail lui suffisait, comme à Cuvier le moindre fragment d'os, pour supposer et reconstituer une personnalité entrevue en passant.*

[2]) *Œuvres XV, 469: L'archéologie est à la nature sociale ce que l'anatomie comparée est à la nature organisée. Un mosaïque révèle toute*

groß. In der *„p. d. ch.“* hat der Schriftsteller allgemeine Anschauungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens, drei Jahre später ist er zu der vollen Erkenntnis der in allen Dingen wirkenden Kausalität gekommen, auf Grund deren von einer Architektur Schlüsse auf die Kultur, die sie geschaffen, von einem Ichthyosaurus solche auf die Zeit, der er angehört hat, gezogen werden können, aber umgekehrt auch keine Zeit ohne genaueres Studium ihrer Produkte zu verstehen ist.[1])

Raphaël ist nun noch eine Weile allein, ehe der Alte kommt. Die Umgebung belebt sich allmählich in der unheimlichsten Weise. Schon vorher war es ihm manchmal gewesen, als sei er in eine verzauberte Welt geraten.[2]) Nun bricht ein toller Hexenspuk los, in dem alles um ihn herum tanzt, wirbelt, gravitätisch einherschreitet, grinst, zittert: *Alors, les tableaux s'illuminèrent, les têtes de vierge lui sourirent, et les statues se colorèrent d'une vie trompeuse. A la faveur de l'ombre, et mises en danse par la fiévreuse tourmente qui fermentait dans son cerveau brisé, toutes ces œuvres s'agitèrent et tourbillonnèrent devant lui. Chaque magot lui lança une grimace. Les yeux des personnages représentés dans les tableaux, remuèrent en pétillant. Chacune de ces formes frémit, sautilla, se détacha de sa place, gravement, légèrement, avec grâce ou brusquerie selon ses mœurs, son caractère et sa contexture. Ce fut un mystérieux sabbat digne des fantaisies entrevues par le docteur Faust sur le Brocken (I, 91f.).* — Mysteriös soll also diese ganze Szene gewesen sein, spukhaft wie die Walpurgisnacht. Hören wir aber, wie die Erzählung fortfährt: *Mais, ces phénomènes d'optique enfantés, soit par la fatigue ou par la tension des forces oculaires, soit par les caprices du crépuscule, ne pouvaient guère effrayer l'inconnu. Les terreurs de la vie étaient impuissantes sur une*

---

une société, comme un squelette d'ichthyosaure sous-entend toute une création.

[1]) Cf. Brunetière, p. 142f.

[2]) *I, 74: L'oreille croyait entendre des cris interrompus; l'esprit, saisir des drames inachevés; l'œil, apercevoir des lueurs mal étouffées. — I, 82: Il était poursuivi par les formes les plus étranges, par des créations merveilleuses, assises sur les frontières de la mort et de la vie. Il marchait dans les enchantemens d'un songe; et, doutant de son existence, il était, comme ces objets curieux, ni tout-à-fait mort, ni tout-à-fait vivant.*

âme familiarisée avec les terreurs de la mort. Il favorisa même, par une sorte de complicité railleuse, les bizarreries de ce galvanisme moral, dont les prodiges s'accouplaient aux dernières pensées à la faveur desquelles il évoquait sa triste existence (I, 92 f.). — Hier tritt uns zunächst der technische Fehler entgegen, den wir von Anfang an zu konstatieren hatten; dann aber noch etwas Neues: nicht nur der Schriftsteller, sondern auch sein Held ist sich ganz klar über die Herkunft der seltsamen Visionen, die ihn umgeben. Er ist ein vollkommener Skeptiker. Auch dieser Skepsis des Unbekannten werden wir von jetzt an noch oft begegnen; sie ist im ganzen Roman immer wieder betont, zweifellos mit Absicht und mit gutem Grund. Wie sie zunächst in den vorliegenden Zusammenhang gewaltsam hineingezwängt, psychologisch völlig unwahr ist und jede Illusion zerstört, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. Was aber Balzac bewogen hat, sie überall so stark zu betonen, können wir jetzt schon mühelos feststellen. Es mag ein von ihm selbst erfundenes Kunststück sein, und es ist unglücklich genug, wenngleich bezeichnend für seine Veranlagung. Er wähnt nämlich, das Wunderbare um so mehr glaubhaft zu machen, je mehr er es aller Wirklichkeit und Nüchternheit zum Trotz sich ereignen läßt. Er huldigt also noch genau demselben Irrtum, den wir als Basis einer Bemerkung im Anfang der *„dernière fée"* fanden (S. 38 dieser Abhandl.). Er versucht, den Leser ebenso in der Schwebe zwischen Wirklichkeit und Phantastik zu halten wie Hoffmann, indem er seinen Helden als einen Ungläubigen darstellt, der erst an das Wunder glaubt, wenn er nicht anders kann, wenn er das Unglaubliche wirklich in Erscheinung treten sieht. Dies Prinzip der Darstellung ist aber ebenso falsch und unkünstlerisch wie die Nachahmung Hoffmannscher Phantastik von Anfang an. Balzac hat keine Ahnung, wie die Illusion des Phantastischen entsteht, ein Zeichen dafür, daß ihm selber der Sinn für das Phantastische in dieser Art völlig abgeht, daß er das phantastische Erlebnis selber nicht kennt.

Das sehen wir auch in dem Fortgang der Erzählung. Der Unbekannte verfällt in eine sanfte Träumerei, in der

ihm allerhand gespenstische Dinge erscheinen; aber das alles nur solange, als von den realen Dingen wirklich noch etwas wahrnehmbar ist; die Erscheinungen verschwinden mehr und mehr, je mehr die Dämmerung hereinbricht. Ein leichter Lufthauch weht ihn an, ein geheimnisvoller Flügel streift ihn, so daß er schaudert — aber er denkt sogleich, es möge eine Fledermaus gewesen sein. Wie es dann völlig Nacht wird, sind die Phantome alle verschwunden.[1]) — Wie sehr hat auch hier wieder Balzac, dessen Phantasie immer vom Gesehenen ausgeht, das Wesen des Phantastischen verkannt! Jetzt, in der Nacht, sollte erst der eigentliche Hexentanz losgehen; alle die Wesen, die einen Augenblick vorher noch halb der Wirklichkeit angehört hatten und vom Auge unter bestimmten Gestalten in die Vorstellung übernommen wurden, können nnn frei ihr Spiel treiben und alle Formen und Bewegungen annehmen, die die Willkür der erregten Phantasie schafft. Das kann aber Balzac nicht und will es deshalb auch nicht darstellen. Die Folge davon ist nur, daß dieser Teil des Romans als Wundergeschichte wie als realistische Erzählung verfehlt ist.[2]) Daß allerdings Balzac eine gewisse Gabe hat, visionäre Erlebnisse anschaulich darzustellen — nur in ganz anderem Zusammenhang —, werden wir bei der Besprechung einer anderen Stelle sehen.

Wir nähern uns nun immer mehr dem Kulminationspunkt des ganzen Abschnittes: der Einführung des mysteriösen Leders. Sie wird eingeleitet durch die phantastische Erscheinung des

---

[1]) *I, 93: Un silence effrayant régnait autour de lui, de sorte que, bientôt, il s'aventura dans une douce rêverie, dont les impressions, graduellement noires, suivirent, de nuance en nuance et comme par magie, les lentes dégradations de la lumière. ... p. 94: Pendant un moment encore, les vagues reflets du couchant lui permirent d'apercevoir indistinctement les fantômes dont il était entouré. Puis, toute cette nature morte s'abolit dans une même teinte noire. La nuit, l'heure de mourir étaient subitement venues ...*

[2]) Ganz ebenso wird später einmal von Raphaël erzählt: *Pris de pitié d'abord à cette vue du monde, il frémit bientôt en pensant à la souple puissance qui lui soulevait ainsi le voile de chair sous lequel est ensevelie la nature morale, et ferma les yeux, comme pour ne rien plus voir; alors, tout à coup, un rideau noir fut tiré sur cette sinistre fantasmagorie de vérité (II, 266f.).*

alten Ladenbesitzers. Raphaël ist beinahe eingeschlafen, da ist es ihm, als sei er angerufen worden, und er schreckt zusammen. Er sieht inmitten eines rötlichen Lichtschimmers einen Greis auf sich zukommen, dessen Auftreten er weder gehört noch gesehen hatte. Die Erscheinung hat für ihn etwas Magisches an sich — denn er ist eben aus dem Schlafe geschreckt worden. Er glaubt nicht an etwas Übernatürliches und kann sich doch eines Zweifels nicht erwehren, ob er sich wirklich in der realen Welt befinde: *La singulière jeunesse qui animait les yeux immobiles de cette espèce de fantôme empêchait l'inconnu de croire à des effets surnaturels. Néanmoins, pendant le rapide intervalle qui sépara sa vie somnambulique de sa vie réelle, il demeura dans le doute philosophique recommandé par Descartes, et fut alors, malgré lui, sous la puissance de ces inexplicables hallucinations dont notre fierté repousse les mystères ou que notre science impuissante tâche en vain d'analyser ... (I, 95 f.).*

Damit hat der Schriftsteller seinen Helden dahin gebracht, wo er ihn braucht: er erlebt auf einen Augenblick etwas Unbegreifliches, Wunderbares, ohne daß er es will. Alles Vorhergehende soll diesen einen Augenblick vorbereiten. Der Leser soll des Helden Ungewißheit teilen. — Der Zweck würde vielleicht einigermaßen erreicht, wenn nicht Balzac nach der Schilderung des Alten den ganzen Eindruck durch eine höchst nüchterne Meditation über die Ursachen von des Unbekannten Schrecken zerstörte: *S'il demeura comme étourdi, s'il se laissa momentanément dominer par une croyance digne d'enfans qui écoutent les contes de leur nourrice, il faut attribuer cette erreur au voile étendu sur sa vie et son entendement par ses méditations, à l'agacement de ses nerfs irrités, au drame violent dont les scènes venaient de lui prodiguer les atroces délices contenues dans un morceau d'opium ...* Die Zauberei muß in unserer heutigen nüchternen Wirklichkeit unmöglich sein, sagt Balzac; der junge Mensch empfand nur eine ganz gewöhnliche Fasziniertheit, wie wir sie oft in Gegenwart eines großen Mannes erleben. *Il trembla donc devant cette lumière et ce vieillard, agité par l'inexplicable pressentiment de quelque pouvoir étrange; mais cette émotion précordiale était semblable à celle que nous avons tous éprouvée devant Napoléon, ou en*

présence de quelque grand homme revêtu de gloire, brillant de génie (I, 100 ff.). — So stellt sich der Schriftsteller selbst bestimmt auf die Seite des Skeptikers Raphaël, um den Leser ganz im Zweifel zu lassen und — so meint er — dadurch nachher die Realität des Wunders um so mehr glaubhaft zu machen. — Verfolgen wir nun zunächst die Technik der Darstellung des Wunderbaren noch etwas, bevor wir uns die Person des Raritätenhändlers näher ansehen.

Der Greis, der auf Raphaël einen so mysteriösen Eindruck gemacht hat, erklärt sich bereit, ihm das Gemälde Raphaëls, des Malers, zu zeigen. Bei dem Anblick dieses Bildes fühlt sich nun der Unbekannte wieder ganz in der Wirklichkeit und sieht in seiner Umgebung nichts, was nicht wirklich existiert.[1] — Balzac bringt es nicht fertig, das Bild zu beschreiben; er schildert nur den Eindruck, den es macht, mit derselben Vortäuschung von visueller Schilderung, die er, wie wir schon sahen und noch weiter sehen werden, auch bei Personen anwendet, wenn er keine lebendige Anschauung von ihnen hat. Einen besonderen Eindruck macht es dem Unbekannten u. a., daß das Bild sich unter wechselnder und merkwürdiger Beleuchtung zeigt: *Le prestige de la lumière agissait encore sur cette merveille; et, par momens, il semblait que la tête s'élevait dans un lointain magique, au sein de quelque nuage (I, 105 f.).* — Wir werden später sehen, daß es sich hier um ein Darstellungsmittel handelt, das Balzac in dem Roman häufig zur Schilderung verwendet. — Auch in dem Folgenden ist die Technik des Phantastischen bis zu einem gewissen Punkte beibehalten. Der Schriftsteller ist Skeptiker und zeigt das bei jedem Anlaß; Raphaël ist Skeptiker, noch mehr als vorher, da nun das Wunderbare ihm tatsächlich in der Gestalt des Chagrinleders entgegentritt und da er ganz nüchtern und aufgewacht ist. Auf der anderen Seite aber mehren sich die merkwürdigen Erscheinungen. Die erste ist der Alte mit dem seltsamen Eindruck, den er macht. Nach dem kleinen Intermezzo, das durch ein Mißverständnis hervorgerufen ist, erklärt

---

[1]) *I, 104: A l'aspect de cette immortelle création, il oublia tout, même les fantaisies du magasin et les caprices de son sommeil. Il redevint homme, reconnut dans le vieillard une créature de chair, bien vivante, point fantasmagorique, et revécut dans le monde réel.*

der Unbekannte dem Alten, wie es mit ihm steht. Dieser erbietet sich in sonderbaren Ausdrücken, ihm zu helfen. Er hält seine Lampe so, daß der volle Lichtschein auf ein Stück Chagrinleder fällt, das direkt über dem Stuhle des jungen Mannes hängt und seltsamerweise strahlt wie ein Komet. Doch erklärt sich dies ganz natürlich daraus, daß die schwarzen Felder des Leders gut poliert sind.[1]) Auf dem Leder befindet sich das Siegel Salomonis, man schreibt ihm geheime Kraft zu —, aber das ist Unsinn, sagt der Unbekannte — und eine Inschrift. Raphaël sucht mit dem Messer die Oberfläche zu entfernen, um zu sehen, wie die Buchstaben angebracht sind, aber diese erscheinen nachher so deutlich wie vorher, so daß er einen Augenblick glaubt, nichts herausgeschnitten zu haben. — Also: merkwürdige Dinge und Erscheinungen, aber alle völlig erklärlich. Der Leser kann keinen Augenblick zweifeln, woran er sich zu halten hat.

Da plötzlich, nachdem Raphaël das Leder angenommen hat, führt Balzac einen Umstand ein, der die ganze Lage umkehrt: das Leder wird geschmeidig und läßt sich von Raphaël leicht in die Tasche stecken, während es vorher hart wie ein Metallblatt war. Damit ist die Vorstellung eines möglichen Geschehens zerstört, und man sieht, wie verfehlt der Versuch Balzacs war, sie seither so streng aufrecht zu erhalten. Die Schlußfolgerung auf Balzacs Können ist eben wieder: er hat, so sehr er sich bemüht — und jedes Wort der ganzen Szene ist genau überlegt! — nicht die Gabe, zu empfinden und darzustellen, wie einer überreizten und erregten Phantasie das Unmöglichste möglich erscheinen kann.

Wenden wir uns nun rückwärts zu der Person des

---

[1]) Das so oft wiederholte Manöver, etwas gespenstisch aussehen zu lassen und es hinterdrein natürlich zu erklären, ist hier Balzac einmal mißlungen; er verstößt gegen die Wahrscheinlichkeit, wenn er sagt: *La clarté frappant en plein sur le fragment d'une peau de chagrin suspendue à un clou, précisément au dessus du siége sur lequel le jeune homme était assis, il vit, en se levant, un phénomène assez extraordinaire pour le surprendre. Cette peau, grande comme la fourrure d'un jeune renard, projettait des rayons étincelans . . . Au sein de la profonde obscurité qui régnait dans le magasin, vous eussiez dit d'une petite comète . . . (I, 112 f.).*

Raritätenhändlers. Auf den ersten Blick erkennen wir in ihm eine Familienähnlichkeit mit *Gobseck*.

Wir hatten gesehen, wie Balzac den Wucherer in den *„scènes de la vie privée“* konzipiert hatte: er hatte sich zuerst eine Idee von seinem Wesen gemacht, diese Idee ins Konkrete übertragen und dann einen Versuch gemacht, seinen Helden nun auch seinem Wesen nach handeln zu lassen. Das letztere war ihm nicht gelungen. Es dürfte nicht schwer sein, zu zeigen, daß der Vorgang bei der Konzeption der verwandten Persönlichkeit des Raritätenhändlers derselbe ist.

Die Kleidung des Alten ist zunächst kurz und anschaulich beschrieben. Sie ist dazu angetan, den Eindruck von einer ungewöhnlichen, geheimnisvollen Persönlichkeit zu geben.[1]) Die weitere Ausführung der Beschreibung des Alten zeigt zwei für Balzacs Schilderung in der *„peau de chagrin“* ungemein charakteristische Merkmale: einmal die Angleichung des Typus an einen andern, bekannten; z. B. *I, 98: Une barbe blanche et taillée en pointe cachait le menton de cet être bizarre, et lui donnait l'apparence de ces têtes judaïques qui servent de type aux artistes quand ils veulent représenter Moïse. ... Son large front ridé, ses joues blêmes et creuses, la rigueur implacable de ses petits yeux verts, dénués de cils et de sourcils, pouvaient faire croire à l'inconnu que le peseur d'or de Gérard-Dow était sorti de son cadre. ... I, 99: Un peintre aurait, avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau, fait de cette figure, soit une belle image du Père Éternel, soit le masque ricaneur de Méphistophélès; car il y avait tout ensemble une suprême puissance dans le front et de sinistres railleries sur la bouche aussi mordante que celle de Voltaire.*

Wollen wir nach Balzacs eigener Kunsttheorie zwei Faktoren annehmen, durch die ein Kunstwerk bedingt ist:

---

[1]) *I, 98: Sans le bras décharné, qui ressemblait à un bâton sur lequel on aurait posé une étoffe, et que le vieillard tenait en l'air pour faire porter sur le jeune homme toute la clarté de la lampe, ce visage aurait paru suspendu dans les airs. ...* Auch des Alten Benehmen muß manchmal dazu beitragen, den satanischen Eindruck, den er, und den mysteriösen Eindruck, den die ganze Szene machen soll, zu verstärken; so *I, 128: Un éclat de rire, parti de la bouche du petit vieillard, retentit comme un bruissement de l'enfer ...*

„observation“ (Anschauung) und *„expression“* (Darstellung), so lassen sich solche Angleichungen, wie sie den ganzen Roman in großer Menge durchziehen, auf zwei Arten erklären. Es liegt entweder eine eigentliche Reminiszenz vor; d. h. mit dem ursprünglichen, einheitlichen Anschauungsbild, das durch eine starke Empfindung ausgelöst wurde, paart sich ein Erinnerungsbild, um es zu beeinflussen, und das Anschauungsbild wird mehr oder weniger vag und typisch, je verschwommener und unanschaulicher das Erinnerungsbild in der Vorstellung lebt. Balzac charakterisiert den Vorgang einmal hübsch, als er erzählt, wie Raphaël den Raritätenhändler in der Oper wiedererkennt: *(II, 140) En ce moment, un rire satanique échappait à ce fantastique personnage, et se dessinait sur ses lèvres froides, tendues par un faux râtelier. A ce rire, la vive imagination de Raphaël lui montra dans cet homme, de frappantes ressemblances avec la tête idéale que les peintres ont donnée au Méphistophélès de Goëthe.* — Auf der andern Seite kann man die Angleichung auch als Mittel der Darstellung betrachten, d. h. ihren Wert weniger nach der Lebendigkeit der Anschauung, aus der sie hervorgegangen ist, als nach der anschaulichen Vorstellung, die sie im Leser hervorruft, beurteilen. Hier zeigt sich, daß sie meist ein unplastisches Element, nicht nur der Anschauung, sondern auch der Darstellung ist. Sie erfordert vom Leser bestimmte literarische und kunstgeschichtliche Kenntnisse. Fehlen diese, so bleibt der Eindruck völlig aus. Auch wo sie vorhanden sind, nimmt der notwendige Prozeß der Wiedererinnerung dem Anschauungsbild oft viel von seiner plastischen Eigenart. Der Dichter zwingt den Leser nicht, sich aus dem von ihm suggerierten Einzeleindrücken selbst die gleiche Gesamtanschauung zu schaffen, die er hat, sondern kürzt sich das Verfahren ab und überläßt es dem Leser, sich vag an eine ähnliche Gesamtanschauung zu erinnern. — In einem Fall wie hier, wo Balzac bei ein und derselben Gestalt an die künstlerischen Darstellungen des Moses, Gottes, des Mephistopheles, an ein Bild von Dou und an die Voltairestatue in der *„comédie française“* erinnert wird oder erinnert, ist nun also um so mehr kein Zweifel, daß seine wirkliche innere Anschauung von dem Äußeren der Persönlichkeit, die er dar-

zustellen dachte, eine sehr geringe ist, ja kaum über die von der Kleidung hinausgeht; er muß aus seiner Erinnerung verschiedene andere Bilder entlehnen und von ihnen Einzelzüge entnehmen, die er nicht aus einem lebhaft geschauten Ganzen ableiten konnte.

Ganz dasselbe geht aus der Anwendung hervor, die der Schriftsteller hier von der Physiognomik macht. — Wir sahen schon, daß Balzac das Hauptcharakteristikum des genialen Dichters darin sieht, daß er aus wenigen Zügen des Geschauten mittelst seiner Phantasie ein großes Ganzes herstellt. Das wirklich Maßgebende an dieser dichterischen Intuition ist, daß sie wahr ist, und darüber hat der Dichter selber doch zu wenig Kontrolle; so ist er also stets in Gefahr, die künstlerische Intuition mit der künstlichen zu verwechseln. Je größer aber das künstlerische Selbstbewußtsein mit dem wirklichen Können disproportioniert ist, desto größer ist diese Gefahr. So mochte auch die Bekanntschaft und Beschäftigung mit den Systemen Lavaters und Galls, angeregt durch den Drang nach umfassender Erkenntnis der äußeren und inneren Zustände des Menschen,[1]) schon für den Beobachter Balzac eine Verleitung gewesen sein, hinter manchen Gesichtern und Personen mehr zu sehen, als darin lag; dem Schilderer gaben sie ein bequemes Mittel an die Hand, visuelle Anschauung vorzutäuschen, auch wo solche nicht vorhanden war. Das Mittel verfehlt natürlich seine Wirkung aus demselben Grunde, um dessentwillen die Reminiszenz sie verfehlt: nur diejenigen äußeren Züge wirken lebendig als psychologische Charakteristika, bei denen sich die Wechselbeziehung dem Leser unwillkürlich aufdrängt und ihm nicht erst aufgedrängt zu werden braucht. Solche Art der Schilderung zeigt vielmehr deutlich, daß der Dichter seine Persönlichkeit mühsam aus verschiedenen Einzelcharakterzügen zusammenkonstruiert und dann erst versucht hat, ihr Lebensodem einzuhauchen. So hat also — wir sahen das schon oben bei der Figur des Portiers in der Spielhölle — die Physiognomik, zur Schilderung in Anspruch genommen, Balzac mehrfach von der streng

---

[1]) Cf. F. Baldensperger, *Études d'histoire littéraire, deuxième série, p. 76 ff.*

realistischen Schilderungsmethode abgelenkt. Das zeigt sich z. B. hier deutlich bei der Beschreibung des Raritätenhändlers. *I, 98f.: Une finesse incroyable, trahie par les sinuosités de ses rides, par les plis circulaires dessinés sur ses tempes, accusait une science profonde des choses de la vie. . . . Les mœurs de toutes les nations du globe et leurs sagesses, se résumaient sur sa face froide, comme les productions du monde entier se trouvaient accumulées dans ses magasins poudreux. Vous y lisiez une incroyable conscience de force et la tranquillité lucide d'un dieu qui voit tout, ou d'un homme qui a tout vu. . . .* Einigemale gibt Balzac auch den Versuch ganz auf, visuell zu schildern; man „ahnt" dann das Geheimnisvolle, Ungeheure an dem Alten nur aus dem Gesamteindruck, den er macht. So *I, 100: En broyant les chagrins et les peines humaines sous un pouvoir immense, cet homme devait avoir tué les joies terrestres. L'on frémissait en pressentant que ce vieux génie habitait une sphère étrangère au monde et où il vivait seul, sans jouissances, parce qu'il n'avait plus d'illusions; sans douleurs, parce qu'il ne connaissait plus de plaisirs. . . . I, 114: Vous le connaissez donc? . . . demanda le marchand de curiosités, dont les narines laissèrent passer deux ou trois bouffées d'air qui peignirent plus d'idées que les plus énergiques paroles.*

Einmal macht Balzac auch den Versuch, dies Wesen handelnd seine Eigenschaften zeigen zu lassen: da, wo der kleine Alte, in Raphaël einen Mörder vermutend, dessen beide Handgelenke in seiner Hand wie in einem Schraubstock zusammenpreßt. Im übrigen aber weiß der Schriftsteller nicht zu verhüllen, daß diese kuriose Gestalt nur dazu da ist, um dem Unbekannten das Leder zu übermitteln und ihm seine symbolische Bedeutung zu erklären. Er bietet es ihm ohne weitere Umstände sofort an, ohne sich nur vorher die Art seiner Leiden erzählen zu lassen. Ebenso fängt er auch recht unvermittelt mit der Darlegung seiner Philosophie an: *Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine (I, 121).*

Wie ist nun diese eigentümliche Persönlichkeit entstanden, und was bedeuten ihre Reden? Diese Fragen führen uns in das Labyrinth von Balzacs Willenstheorien. Die Entstehung und Ausbildung dieser Theorien würde den Gegenstand einer

besonderen Studie bilden; es können daher hier nur einige kurze Umrisse gezogen werden, die zum Verständnis dessen, was die *„p. d. ch.“* sein will, nötig sind.

In einem interessanten Artikel erzählt ein Jugendfreund Balzacs, Jules de Pétigny, aus der Zeit von Balzacs Aufenthalt in der *rue Lesdiguières* u. a. folgendes: *Balzac alors s'était épris du magnétisme avec ce fol enthousiasme qu'il apportait à toutes les choses nouvelles. Son zèle était ardent, sa foi entière, son assurance imperturbable. Il suivait les exercices des magnétiseurs, étudiait leurs poses et dévorait leurs livres. „Oui, me disait-il, j'approche du but. Encore quelques efforts et je l'atteindrai. Le magnétisme n'est que l'ascendant irrésistible de l'esprit sur la matière, d'une volonté forte et immuable sur une âme ouverte à toutes les impressions. Avant peu, je posséderai les secrets de cette puissance mystérieuse. Je contraindrai tous les hommes à m'obéir, toutes les femmes à m'aimer. Voyez, continua-t-il en s'échauffant de plus en plus, cette jolie personne qui bâille près d'une table d'écarté ... Eh bien, par la seule fascination de mon regard, je la forcerai de traverser le salon et de venir se jeter dans mes bras“* (Sp. de Lovenjoul, *Hist. des œuvres, p. 378)*. — Daß die Erzählung glaubwürdig ist, das unterliegt wohl keinem Zweifel, solch einen typischen Ausbruch von Balzacs Verve gibt sie wieder. Wichtig ist sie, weil sie uns zeigt, wie weit Balzacs Ideen über die Macht des Willens zurückgehen und aus welcher Quelle sie fließen. Hauptsächlich Magnetismus und Hypnotismus sind es, denen er sie verdankt.

Mesmers Theorie, die hier wesentlich in Betracht kommt, ist bekanntlich kurz etwa folgende: die großen Weltkörper wirken, wie auf alle Teile der Materie, so besonders auf alle wesentlichen Bestandteile lebender Körper, vorzüglich aber auf das Nervensystem, vermittelst eines alles durchdringenden Fluidums, dessen Menge im Verhältnis zu der in den Nerven aufgespeicherten Lebens- oder Willensenergie steht, so daß es im Menschen am stärksten vorhanden ist. Diese Eigenschaft der tierischen Körper, die sie durch die Weltkörper beeinflußbar macht, nennt Mesmer tierischen Magnetismus. Sie ermöglicht aber zugleich eine Einwirkung eines Menschen auf einen andern, indem das von einem Menschen mit starker Energie

ausströmende Fluidum einen Einfluß auf andere Fluida gewinnen, der Magnetiseur also durch seinen Willen absichtlich die magnetischen Vorgänge auslösen kann, die die Weltkörper unmittelbar durch ihr Vorhandensein auslösen. Auf diese Weise glaubt Mesmer an die Möglichkeit der Heilung Kranker durch den Magnetismus. Zugleich zieht er den Somnambulismus in den Kreis seiner Betrachtungen. Ein magnetisiertes Wesen, sagt er, kann im Zustand der äußersten Krise so von der Materie losgelöst sein, daß es die Zukunft vorauszusehen und sich die entfernteste Vergangenheit zu vergegenwärtigen imstande ist. Seine Sinne können sich nach allen Richtungen, in alle Fernen ausdehnen — kurz, es scheint, als ob die ganze Natur ihm gegenwärtig sei.

Diese Theorien greift der junge Balzac begierig auf.[1]) Er sehnt sich heiß nach literarischem Ruhm und Reichtum, aber er fühlt selber, daß seine Erstlingsversuche klägliche Machwerke sind. Sein junges, warmes Blut verlangt nach einem Weib, das alle seine sinnlichen Träume erfüllt, aber er ist häßlich und hat keine Manieren. Das einzige Außerordentliche, was er besitzt, und in dessen Besitz er sich sicher weiß, ist eine große Energie. Nun bietet sich ihm ein System, das ihm verspricht, ihm all seine Träume allein kraft seiner Energie zu verwirklichen. Er stürzt sich darauf; hier soll sein starker Drang nach Lebensbetätigung und Lebensgenuß Befriedigung finden. Die Magnetiseure operieren mit der faszinierenden Gewalt ihres Blicks: Balzac weiß, daß auch in seinen Augen eine außerordentliche Intensität wohnt. Seine Phantasie malt ihm bereits vor, wie er die oder jene schöne Frau zwingen wird, sich ihm in die Arme zu werfen. Die Willenstheorie ist *in nuce* fertig.[2]) Sie trägt zunächst ein eigenartiges Gepräge.

---

[1]) Die erste Anregung dazu gab ihm vielleicht seine Mutter. Cf. *Laure Surville, B., Corr. p. XLII f.*

[2]) Cf. Raphaël über seine *„théorie de la volonté“ (Œuvres, XV, 82): Cette œuvre, si je ne me trompe, complétera les travaux de Mesmer, de Lavater, de Gall, de Bichat, en ouvrant une nouvelle route à la science humaine.* — Und *Louis Lambert (Œuvres, XVII, 43): La découverte de Mesmer, si importante et si mal appréciée encore, se trouvait tout entière dans un seul développement de ce traité, quoique Louis ne connût pas encore les oeuvres, d'ailleurs assez laconiques, du célèbre docteur suisse.*

Aus der Balzac-Biographie von Laure de Surville wissen wir, daß eines der mancherlei Steckenpferde ihres Vaters das Bestreben war, sein Leben über das gewöhnliche Maß hinaus zu verlängern und zwar durch möglichste Schonung der Lebenskräfte. Er setzte seinen Stolz darein, alle Teilhaber der „*tontine Lafarge*", deren Mitglied er war, zu überleben. Es war der echte Vater Balzacs: voll unversiegender Lebenskraft und Energie. Für ihn war es eine Art Kraftprobe, möglichst lang zu leben. Sein Sohn bewundert ihn, und aus dem Kraftgefühl heraus, das er vom Vater geerbt hatte, mochte wohl der Wunsch in ihm aufgestiegen sein, es ihm in der Langlebigkeit gleichzutun.[1]) Seit er ein Anhänger des Magnetismus ist, weiß er dafür ein neues Mittel: den eigenen Willen.

Wir sind berechtigt, die Entwicklung der Ideen Balzacs dergestalt zu rekonstruieren, weil wir sie in einigen seiner Jugendromane finden.

In „*Clotilde de Lusignan*" legt Balzac seine Ideen vom animalischen Magnetismus in die humoristische Gestalt des Doktors *Trousse*. In einer burlesken Szene wird geschildert, wie er dem schlauen Italiener, der ihn ködern will, sein System erklärt und ihm mit der ganzen beschränkten Eitelkeit eines Halbgelehrten auseinandersetzt, daß die Nerven das Lebensfluidum kraft des Willens überall verbreiten und daß man nur „das Denken" oder den Willen zu lenken braucht, um allerhand wunderbare Einwirkungen auf den Menschen zustande zu bringen. Der Doktor *Trousse* weiß auch schon ganz genau, daß man am längsten lebt, wenn man die Lebenskraft nicht „abnutzt"; er hat deshalb kein Latein gelernt — „*car j'aurais blessé mon cerveau*" — und enthält sich der Kinderzeugung. Die obenerwähnte Unterhaltung wird folgendermaßen abgebrochen: *Un homme comme vous ne devrait jamais mourir! ... dit l'Italien en riant. — C'est vrai, répondit Trousse, mais maintenant suivons tout le système: ce fluide vital, que transmettent vos nerfs, ce feu divin est dans toute la nature et ... Cl. de L.* (1822) *III, 224.*

---

[1]) Ein Zeugnis dafür, wenigstens aus Balzacs Mannesjahren, gibt Gautier *(Portr. cont. p. 97): Comme son père, qui mourut accidentellement plus qu'octogénaire et se flattait de faire sauter la tontine Lafarge, Balzac croyait à sa longévité.*

Schon das Jahr vorher war nun die Übersetzung eines englischen Romans erschienen, der sich wegen der Lebendigkeit und Abenteuerlichkeit seines schauerlichen Inhalts dem Zeitgeschmack gleich gut angepaßt und viele Freunde gefunden hatte: *Melmoth the Wanderer,* von Charles Robert Maturin, erschienen 1820, in der französischen Übersetzung von Jean Cohen 1821. Unter den eifrigsten Freunden des Romans war Balzac; man weiß ja, daß er ihn in seiner kleinen Studie *„Melmoth réconcilié"* nachgeahmt hat. Warum *Melmoth* Balzac so sehr anzog, ist, wenn man den Inhalt und Balzacs eben erwähnte Bestrebungen kennt, nicht schwer zu sagen. Der Held des englischen Romans ist ein Mensch, der übernatürliche Macht besitzt und mehrere hundert Jahre lebt: das war ja — nur ins Phantastische verzerrt — auch das Ziel von Balzacs eigenem Ehrgeiz. Wir dürfen uns also nicht wundern, diese Figur alsbald in Balzacs Jugendroman auftreten zu sehen. — In *„Jean-Louis"* erscheint erst ein ganz blasses Abbild von *„Melmoth"*: der Amerikaner *Maïco,* ein rätselhaftes Wesen, das durch Arzneien Tod und Leben geben kann, von unbestimmtem Alter ist, überall herumreist, überall erscheint und meistens die ausschlaggebende Rolle spielt. — Dagegen ist der im selben Jahre erschienene Roman *„le Centenaire, ou les deux Beringheld"* eine viel entschiedenere Nachahmung von *Melmoth.* Eine ganze Anzahl von Szenen und Motiven sind direkt dem englischen Roman entnommen. Aber gerade die Art, wie Balzac von Maturin entlehnt hat, zeigt deutlich, weswegen ihm der Roman so lieb war. Er sagt es übrigens selber. Die Gefühle des jungen *Beringheld,* als er zu ahnen glaubt, daß sein Vorfahr ein ganz natürlicher Mensch ist, der mit Hilfe der Wissenschaft sich die Macht, sein Leben zu verlängern, und sonstige außerordentliche Fähigkeiten geschaffen hat, — diese Gefühle kommentiert Balzac folgendermaßen: *L'on sent bien combien les réflexions d'un homme doivent devenir profondes à l'aspect d'une immortalité physique et devant l'espérance de nouveaux pouvoirs qui lui promettent un empire absolu sur les choses de ce monde („le Centenaire", Kap. XX).* — Der englische *Melmoth* ist eine Art Verquickung von dem Satan der Faustsage und Ahasver, ein uralter, unheimlicher Mensch, der einst seine

Seele dem Satan verkauft hat, um länger zu leben, und nun versucht, sich selbst dadurch von seinen Höllenstrafen zu erlösen, daß er jemand freiwillig seine Lage mit ihm tauschen läßt (cf. *Melmoth* III, 326f.). Er bringt deshalb verschiedene Menschen in die allerschrecklichsten Lagen, ins Irrenhaus, unter die Gewalt der Inquisition, dem Hungertod nahe, und verspricht ihnen dann, kraft seiner übernatürlichen Macht ihnen zu helfen, aber keiner will seine Seele dafür hergeben, nicht einmal die Geliebte, deren Liebe er durch die unheimlichsten Verführungskünste gewonnen hat, und er muß endlich, als seine Zeit gekommen ist, sterben und die grausamsten Strafen erdulden.

Balzac nimmt nun von dieser Figur keineswegs das auf, was sie in allererster Linie charakterisiert. *Melmoth* verkörpert hauptsächlich in sich das Prinzip des Bösen; sein satanisches Grinsen, wenn er ein neues Unheil angerichtet hat, kennzeichnet ihn am meisten. Der *Centenaire* aber ist zum Teil — besonders seiner Familie gegenüber — eine recht wohlgesinnte Persönlichkeit. Was ganz besonders in ihm betont wird, das ist seine Zaubermacht und sein hohes Alter. Die erstere drückt sich hauptsächlich in seinem Blick aus. Auch Maturin hatte seinem „*Melmoth*" ein faszinierendes Auge gegeben, aber diese Eigenschaft, eine unerklärliche Kraft des Blicks, alle Anwesenden zum Erstarren zu bringen, spielt in Balzacs Roman eine ungleich größere Rolle als in dem Maturins. Bei jedem Auftreten des alten *Beringheld* wird sie erwähnt; man kennt ihn geradezu daran. Balzac betont sie deshalb so, weil er seinen Helden halb als Magnetiseur auffaßt. — *Melmoth* kann sich nur retten, wenn er einen andern zugrunde richtet; diese Idee hat Balzac aufgenommen, aber sie vollständig im Sinne seiner eigenen umgedeutet: der alte *Beringheld* will nicht in erster Linie seine Seele retten, wie *Melmoth*,[1]) sondern leben! Er erhält sein Leben dadurch, daß er ihm immer wieder neues Lebensfluidum zuführt, das er andern raubt, indem er ihnen das Leben nimmt. So sucht er zuletzt auch *Marianine* zu töten und sagt ihr

---

[1]) Von Le Breton (p. 61) schief dargestellt. Cf. Saintsbury, *19th century literature, p. 126*; H. Richter, Englische Romantik I, 292ff.).

ausdrücklich, warum er das tut: *je sens que la vie m'abandonne, que le fluide vital me manque.* — Er ist in einem Café anwesend, als einige Spießbürger verächtlich vom Mesmerismus und verwandten Ideen sprechen. Da ergreift er das Wort, kanzelt erst den einen Banausen tüchtig ab, der sich in die Wissenschaft mischen will, und fährt dann schwunghaft fort: *... n'est-ce rien que de se hasarder dans une science qui a pour but de rendre la vie de l'homme plus longue et presque éternelle? de rechercher ce qu'on nomme le fluide vital? — Quelle gloire pour un homme de le découvrir, et, au moyen de certaines précautions, d'acquérir une vie aussi durable que le monde. Le voyez-vous thésauriser les sciences, ne perdre rien des découvertes particulières, poursuivant avec constance, sans cesse et toujours, des recherches sur la nature; s'emparant de tous les pouvoirs, parcourant tout le globe, le connaissant dans ses plus petits détails; devenant à lui seul les archives de la nature et de l'humanité, se dérobant à toutes les investigations en se réfugiant dans tous les pays; libre comme l'air, évitant les poursuites par une connaissance exacte des lieux, des souterrains sur lesquels les villes sont assises. Tantôt revêtant les haillons de la misère, et le lendemain prenant le titre d'une maison éteinte et voyageant dans une voiture magnifique; sauvant la vie des bons et faisant mourir les méchants. Un tel homme remplace le destin, il est presque un dieu sur la terre! ... Il a dans sa main tous les secrets de l'art de gouverner et les secrets de chaque État; il apprend enfin à quoi s'en tenir sur les religions, sur l'homme et sur les institutions. Il regarde les vains débats de cette terre comme du haut d'un nuage, il erre au milieu des vivants comme un soleil; enfin il traverse les siècles sans mourir (Kap. XXV).*

Ich habe die ganze Stelle zitiert, weil sie ungemein bezeichnend und wichtig ist. Le Breton ist wohl im Irrtum, wenn er meint, dieser Roman sei gar nichts weiter als eine plumpe Nachahmung von „*Melmoth the Wanderer*"; er ist es, insofern Balzac noch keine eigenen Stoffe erfinden und ihnen keine künstlerische Gestaltung geben kann; aber er versucht dem entlehnten Stoff hier doch etwas Eigenes zu geben: das Gepräge seiner Lieblingsideen. Noch mehr: indem Balzac den „*Centenaire*" hier sprechen läßt, gerät er unwillkürlich in

Ausführungen hinein, die gar nicht mehr in dessen Mund passen: er spricht von den Objekten seiner eigenen Träume. Einen Titel haben, in einem prächtigen Wagen fahren, politisch sich hervortun, einen ungeheuren Schatz von Wissen ansammeln, ein souverän klares Urteil über alle menschlichen Institutionen besitzen: — das sind des jungen Phantasten Balzac Träume; der *„Centenaire"*, obgleich er das Problem des *„fluide vital"* gelöst hat, hat nichts mit ihnen zu tun.

Es ist ferner für unseren Zweck nötig, sich die im letzten Kapitel des Romans enthaltenen *„dernières visions de Marianine"* anzusehen. Der Hypnotiseur *Beringheld* gibt dem Mädchen die Macht, den Leib zu verlassen und sich dahin zu begeben, wohin sie möchte. Die ganze Szene ist vollständig von spiritistisch-somnambulistischen Ideen diktiert. Hören wir: *Marianine tomba dans une nuit plus profonde que celle des cieux, entra dans le vaste royaume dont le territoire commence où finit celui de l'univers, ce domaine où nul ne pénètre sans être à la fois mort et vivant, où l'homme fait comparaître toute nature en dehors d'elle-même, comme si un miroir en réfléchissait les moindres secrets: ce domaine où règne un pouvoir qui coupe la terre entière comme avec un rasoir tranchant, et qui en découvre les trésors les plus cachés; où l'on appelle involontairement les plantes et les animaux par leurs noms; où l'on comprend les idées de tous les peuples; où l'on traverse l'univers. Admirable empire dans lequel on oublie tout pour ne garder qu'une agréable sensation comparable au charme d'un rêve de bonheur, enfin, où l'homme ne garde de lui-même que la précieuse élaboration qui forme la pensée.* — Inwieweit diese Ideen schon spezifisch Swedenborgisch gefärbt sind, ist hier nicht der Ort, zu untersuchen; es mag nur festgestellt werden, daß sie sich mit manchen Ideen des nordischen Sehers eng berühren. Dieser spricht z. B. einmal über den ekstatischen Zustand folgendermaßen: „Das ist der Zustand, von welchem es heißt: dem Leib entrückt werden und nicht wissen, ob man im Leib oder außer dem Leib ist."[1]) — Und ganz im selben Sinne ventiliert der Schriftsteller das Problem: *L'extraordinaire de cette magique vision, c'est que la fille de Véryno ne se trouvait*

---

[1]) Zitiert aus Kiesewetter, Geschichte des Okkultismus, I, 302.

encore qu'à moitié chemin des catacombes, qu'elle était séparée par une voûte de soixante pieds de terre du lieu où se passait la scène, et qu'elle la voyait, non pas par la vertu du sens attaché aux organes de l'œil extérieur, mais par une vision interne; de manière que c'est encore un problème à résoudre, de savoir si les lieux s'approchaient et comparaissaient en elle, ou si c'était elle qui se trouvait transportée sur ces lieux. — Jedenfalls ist aus dem Wust von Ideen Balzacs über solche Probleme nicht ohne genauere Untersuchung herauszufinden, wo er sie her hat. Kurz vorher heißt es z. B. wieder mit deutlicher Beziehung auf mesmeristische Ideen: *Ayant acquis ainsi une plus forte dose d'incorporéité et une énergie qui ressemblait à celle de l'animalité physique, elle vit soudain un tableau qui lui fit jeter des cris de joie.*

Wir verlassen den Roman, dies Ungeheuer von geschmacklosem Wust, das uns doch wegen der Schlüsse, die es uns auf die Entwicklung von Balzacs Ideen ziehen läßt, recht wertvoll ist. Mehrere Jahre fließt nichts Bemerkenswertes mehr aus seiner Feder. Unterdessen nimmt ihn das Leben in seine rauhe Schule, und er betritt die Arena des Literatenberufs wieder mit einem reichen Schatz von Lebenserfahrungen. Für seine Kunst ist das der größte Gewinn: sie wird sich von nun an mehr nach dem Leben orientieren. Vorläufig aber wird er noch manche Jahre lang in allerhand Phantastereien stecken bleiben, aus denen er ganz ja nie herausgekommen ist. Diejenige, die in seinen Gedanken bis 1835 („*Séraphita*") die größte Rolle spielt, auf die er sich das Meiste einbildet, ist seine „Philosophie", jene abenteuerliche Mischung von Spiritismus und Magnetismus, die er aus seinen Anfängerjahren mitgebracht hatte.

Wie der ganze Mensch, so haben auch diese Ideen sich seither unter dem Einfluß der Zeitideen, seiner Lektüre und seiner Erlebnisse weiter entwickelt.

Die Zeit eines *René* und *Obermann* war vorüber. Brandes[1]) hat fein bemerkt, wie sich die metaphysische Selbstanmaßung bei so manchen Vertretern der nächsten Generation — nicht zum wenigsten unter Einwirkung der napoleonischen Zeit —

---

[1]) Hauptströmungen I, 69.

in einen höchst materiellen Ehrgeiz umwandelte, dessen Streben darauf ausging, ein gesichertes Einkommen und einen gesicherten Einfluß zu erlangen. Es ist die Zeit, deren Typus *Julien Sorel* zu sein scheint. Das Selbstbewußtsein der Künstler nimmt eine andere Gestalt an. Ein, zwei Jahrzehnte früher hatten sie — zum Teil dieselben Dichter — sich kraft der Ursprünglichkeit und Stärke ihres Gefühlslebens der Mitwelt überlegen gefühlt; nun erwachte in ihnen das Bewußtsein, daß sie kraft ihres dichterischen Talents auch als Philosophen oder Staatsmänner Großes zu leisten befähigt seien. Mit ihren wirklichen Kräften aber konnten sie ihre Aspirationen immer noch nicht in Einklang bringen.

Ein Kind dieser Zeit ist auch Balzac. Wir brauchen nicht einmal zwischen den Zeilen des *„Centenaire“* zu lesen, wie hoch er hinausstrebt; er sagt es selbst naiv in einem Brief an seine Schwester.[1]) Er sucht seinen Ehrgeiz mit der Tat zu verwirklichen. Er spielt sich mit seiner *„physiologie du mariage“* als Sittenreformer auf; er kandidiert 1831 ernstlich in zwei Arrondissements um einen Sitz im Parlament. Immer klarer bildet sich bei ihm die Anschauung heraus, daß der Künstler kraft seiner Intuitionsgabe die Fähigkeit besitze, auf allen Gebieten Großes zu schaffen. Er fühlt sich völlig kongenial mit Napoleon. Auch der Mann der exakten Wissenschaften kann sich kein größeres Lob von ihm verdienen als das, daß er ein „Dichter“ ist.[2]) — Bei Balzac hat das einen besonderen Grund: in der Richtung seiner Begabung, deren er sich — mit Recht — am nachdrücklichsten bewußt ist: seiner Beobachtungsgabe. Er mag sie schon zu der Zeit, wo er die Mansarde der *rue Lesdiguières* bewohnte, als seine eigentliche Stärke empfunden haben — das vorzügliche, lebendige Erinnerungsbild, das er von dieser Zeit in der kleinen Er-

---

[1]) *Corr. IX, p. 19: Si je suis un gaillard (c'est ce que nous ne savons pas encore, il est vrai), je puis avoir un jour autre chose que l'illustration littéraire* ... etc.

[2]) Vgl. hierzu und zu dem Folgenden: b), Abschnitt 1 dieses Teiles. Von einem Physiker sagt Balzac in der *„peau de chagrin“: M. Planchette est un grand homme sec, véritable poëte perdu dans une perpétuelle contemplation, regardant toujours un abîme sans fond: — LE MOUVEMENT! (II, 198).*

zählung *„Facino Cane"* gibt, zeugt dafür. Jedenfalls ist es ein wesentlicher Bestandteil seiner künstlerischen Entwicklung, daß sich diese Gabe bei ihm in ihrer eigentümlichen Art immer mehr ausbildet. Sein Blick erfaßt zuerst alle äußeren Merkmale der ihm begegnenden Personen und Dinge scharf: Kleidung — Gesichtszüge — Gang — Ausdruck — Rede. Von da drängt seine lebhafte Phantasie ihn sofort, aufs Innere zu schließen: er gibt sich auf, um in dem Beobachtungsobjekt zu leben; er sucht aus der Menge des Beobachteten heraus allgemeine Formeln für den Inhalt und das Wesen des Lebens zu finden — ohne zu sehen, daß hier die Grenze seines Könnens liegt.

Die Lektüre wirkt auf ihn, wie sie wohl auf alle kraftvoll ausgeprägten Persönlichkeiten wirkt: mehr den Grundton seines Wesens verstärkend als ihn bestimmend. Einige seiner ersten Versuche, wie der *„dernier Chouan"*, sind von Scott beeinflußt; von ihm lernt er zuerst die Verwendung seiner Begabung in der Darstellung. Sein Landsmann Rabelais ist sein Liebling, weil er zwei Eigenschaften mit ihm teilt: die ungeschlachte, groteske Verve, und die Liebe zum Kleinen und Kleinsten im Äußeren der Menschen und Örtlichkeiten. Ähnlich ist seine Vorliebe für Sterne zu erklären. Er fühlt sich zu Lavater und Gall hingezogen, weil sie mit ihren Theorien sein Streben nach Darstellung innerer Dinge durch äußere unterstützen, zu Hoffmann, weil dieser originelle Typen ebenso scharf geschaut hat wie er.

Man begreift leicht, daß es, weit mehr als allgemeine ästhetische Erwägungen, das Bewußtsein dieser seiner eigenen genialen Beobachtungsgabe — man möchte sagen: Sehergabe — war, was Balzac veranlaßte, von der romantischen Zeitrichtung die Idee von der Wichtigkeit der Intuitionsgabe für den Dichter zu übernehmen, kraft ihrer wesentlich ihm eine so hohe Stellung einzuräumen. Dazu fühlte er sich aber auch noch durch etwas anderes veranlaßt und berechtigt: durch seine Willenstheorie. Man kann sich unschwer vorstellen, wie seine Ideen darüber abwechselnd sein künstlerisches Selbstbewußtsein in der angedeuteten Richtung bestärkten und dann wieder selbst durch die wachsende Erkenntnis seines Talents allmählich gefestigt und entwickelt

wurden. Bestimmtes darüber erfahren wir erst' wieder mit dem Jahre 1829. Wie wir wissen, sollten nämlich die Gedanken, die den Inhalt des *„Louis Lambert“* bilden, eine Vorrede zum *„dernier Chouan“* abgeben.[1]) Was hätten diese Gedanken an jener Stelle getan? Das zeigt die folgende Erwägung. Inwieweit sich im Jahre 1829 die im *„Louis Lambert“* niedergelegten Theorien schon zu der relativen Klarheit kondensiert haben, mit der wir sie 1832 gefaßt finden, läßt sich noch nicht sagen. Denn wir sehen aus der *„peau de chagrin“*, daß Balzac selbst im Jahre vor der Abfassung des *„Louis Lambert“* sich über den Kern der Theorien dieses Romans: *„action“* und *„réaction“* — noch recht im Unklaren war. Was von 1831 gilt, muß *a majore* von 1829 angenommen werden. Was für Balzac damals schon feststand, kann kaum mehr als die Vorstellung von der übernatürlichen Kraft eines starken Willens gewesen sein. Bedenken wir nun, wie Balzac diese Idee in seiner Vorrede zu der *„peau de chagrin“* verwertete, so dürfen wir mit ziemlicher Sicherheit den Schluß ziehen, daß Balzac schon beim Erscheinen des ersten mit seinem Namen gezeichneten Romans seine von dem Magnetismus beeinflußte Theorie über die Willenskraft bewußt auf eine ästhetische Theorie angewendet hat. Denn als sinnreiche Vorrede zu einem Roman konnte sie nur dann geplant werden, wenn sie, ganz analog der Vorrede zur *„peau de chagrin“*, darlegte, daß jedem echten Künstler jenes Willensfluidum in großer Menge zu eigen sei, mittelst dessen er die Macht habe, jegliche Lebensform in seine Vorstellung zu rufen, sich in jegliche Lebenslage im Geist zu versetzen.[2]) Man könnte an

---

[1]) Siehe Haas, H. Balzacs *„Scènes de la vie privée“* von 1830, p. 25.

[2]) Vgl. dazu einen Brief an die Duchesse d'Abrantès, von 1828, wo er sich in ähnlichen Ausdrücken wie in der Vorrede zur *„p. d. ch.“* bewegt: *... celui qui dira que je suis poltron n'aura pas plus tort que celui qui dira que je suis extrêmement brave, enfin savant ou ignorant, plein de talents ou inepte; rien ne m'étonne plus de moi-même. Je finis par croire que je ne suis qu'un instrument dont les circonstances jouent. Ce kaléidoscope-là vient-il de ce que, dans l'âme de ceux qui prétendent vouloir peindre toutes les affections et le cœur humain, le hasard jette toutes ces affections mêmes, afin qu'ils puissent, par la force de leur imagination, ressentir ce qu'ils peignent? Et l'observation ne serait-elle qu'une sorte de*

der nahen Verwandtschaft dieser ästhetischen Theorien mit Balzacs magnetistischen Ideen zweifeln, wenn nicht das gleiche somnambulistische Problem wie acht Jahre vorher sich nun dem Schriftsteller wieder aufdrängte: *Les hommes ont-ils le pouvoir de faire venir l'univers dans leur cerveau, ou leur cerveau est-il un talisman avec lequel ils abolissent les lois du temps et de l'espace? ... La science hésitera longtemps à choisir entre ces deux mystères également inexplicables* (Vorrede zur „*peau de chagrin*", *I, 25 f.*). Man erinnere sich der genau identischen Fragestellung für den Somnambulismus von *Marianine* im „*Centenaire*"! — Typisch ist auch der dem spiritistischen Ideenkreis angehörige Ausdruck, den Balzac verwendet, um die Intuitionsgabe des Genies zu charakterisieren: *C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être (I, 23).* — Man sieht hier klar die Beziehung zu der Willenstheorie, die erklärt, warum ähnliche Gedanken, wie sie im „*Louis Lambert*" ausgesprochen werden, als Vorrede zum „*dernier Chouan*" geplant werden konnten: erst diese allmächtige Willenskraft ergibt das Genie, schafft „*la volonté qui engendre une œuvre d'art*".

Als Norm des künstlerischen Schaffens hat nun für Balzac die Willenstheorie noch einen ganz besonderen Wert gewonnen. Wir dürfen uns deshalb nicht wundern, wenn uns abenteuerliche Gestalten, der Beschäftigung mit ihr entsprungen, späterhin und besonders in den nächsten Jahren noch öfters in den Werken des Autors begegnen. Sie sind zum Teil noch von dem literarischen Rang des „*Centenaire*"; so der Verführer im 5. Kapitel der „*femme de trente ans*" (von 1831) — mögen auch, wie Estève meint, Byronsche Einflüsse bei seiner Konzeption mitgespielt haben, maßgebend war dafür doch, das zeigt das Merkmal seines faszinierenden Blicks, der Typus des Magnetiseurs. Längere Abhandlungen über das Wesen und die Geschichte des animalischen Magnetismus finden sich in „*splendeurs et misères des courtisanes*" (4. Teil) und in

---

mémoire propre à aider cette mobile imagination? Je commence à le croire. (Corr. XXV, p. 57.)

„Ursule Mirouet". Eine besondere Art der Heilung durch Suggestion treffen wir angedeutet am Schluß von Balzacs Jugendroman *„la dernière fée"*, breiter ausgeführt in der kleinen Erzählung *„Adieu"* von 1830.

Auf einer höheren Stufe als der eben erwähnte Pirat in der *„femme de trente ans"* stehen nun *Gobseck* und der Raritätenhändler der *„peau de chagrin"*; noch höher *Louis Lambert*, mit dem wir uns aber hier nicht zu beschäftigen haben.

In *Gobseck* ist der Wucherertypus mit dem Philosophentypus vermengt, der sich aus der Figur des *„Centenaire"* entwickelt hat. An den letzteren erinnert noch manches. *Gobseck* hat den seltsam durchdringenden Blick des Zauberers. Man weiß nicht, ob er alt oder jung ist.[1]) Er ist weit gereist und hat viel gesehen. — Daran knüpfen sich nun aber neue Züge, die deutlich zeigen, daß *Gobseck* nach der philosophischen Seite hin im Grunde, was ich einen ästhetischen Idealtypus nennen möchte, ist. Seine hervorragendste Gabe ist die der Beobachtung.[2]) Da er schon in der ganzen Welt herumgekommen ist, hat er einen unermeßlichen Schatz von Gesehenem in sich aufgenommen und ist infolgedessen fähig, die menschlichen Dinge von einem höheren Standpunkt aus zu überschauen und zu durchschauen. Die ganz allgemein gefaßte Willenskraft des *„Centenaire"* ist hier zu der Kraft spezialisiert, alles zu sehen, alles in sein Denken aufzunehmen. Man kann Ansätze zu dieser Modifikation schon in der oben zitierten Stelle aus dem 25. Kapitel des *„Centenaire"* konstatieren,[3])

---

[1]) *„Sc. d. l. v. pr." I, 178: Son âge est un problème: on ne sait s'il est vieux avant le temps, ou s'il a ménagé sa jeunesse afin qu'elle lui servît toujours.*

[2]) Vgl. seinen, S. 14 dieser Abhandlung zitierten Ausspruch *„Sc. d. l. v. pr." I, 194.*

[3]) Ebenso in der märchenhaft-burlesken Figur des Vaters Abels in der *„dernière fée"*. Dieser hat die menschliche Natur so gut studiert ... *qu'il parvint à connaître si bien tous les ressorts physiques de notre machine, que par la seule inspection de l'œil il découvrait les symptômes, la marche et la cause d'une maladie, et rapidement le malade guérissait. Cette perfection de science ne regardait pas seulement le corps, elle s'appliquait à l'âme, et il discernait la cause de nos peines et de nos plaisirs, de nos passions et de nos vertus avec une telle supériorité que d'abord ils avaient atteint, lui et sa femme, la perfection du bonheur,*

ganz deutlich und bewußt durchgeführt ist sie doch erst hier. Darauf weist auch hin, daß *Gobseck* die oben erwähnte Gabe des „zweiten Gesichts" besitzt; cf. *„Scènes de la vie privée" I, 200: Il me jeta un de ces regards profonds qui, chez lui, semblent en quelque sorte trahir le don de seconde vue.*[1])

Nichts ist aber nun bezeichnender, als daß Balzac gerade in einen Wucherer diese übernatürliche Kraft legt. Denn wie *Gobseck* einerseits, wenn man so sagen darf, das philosophisch-ästhetische Ideal Balzacs darstellt, so paßt andererseits die Art, wie er seine Kräfte durch seinen Beruf anwendet, ganz zu Balzacs materiell-sinnlichen Aspirationen. Die Meisterwerke, die Balzac mit seiner Willenskraft konzipieren und schaffen zu können glaubte, waren für ihn nur Mittel zum Zweck, und der war Reichtum und Frauenliebe, oder der Gedanke, beide zu besitzen. Dieser materielle Ehrgeiz kommt ganz von selbst dichterisch in der Person des Wucherers zum Ausdruck, dem seine große Intuitionsgabe es ermöglicht, ungeheure Reichtümer anzuhäufen, und der sich nun an dem Gedanken weidet, daß er alle Frauen haben kann, die er will. So erklärt sich die Uneinheitlichkeit der Charakterisierung *Gobsecks*, die wir oben konstatiert hatten, ganz einfach aus Balzacs Wesen. Das Primäre in ihm ist und bleibt eben immer wieder ein Mensch mit einem fabelhaften, unstillbaren Verlangen nach den Gütern dieser Erde. Auch seine ganze „Philosophie" ist davon bestimmt worden.

---

qu'ensuite il savait tout d'un coup ce qui manquait à tel ou tel homme pour être heureux, et cela après l'avoir examiné pendant un instant, et pour peu qu'il tâtât le crâne, le pied, et palpât l'épine du dos, il disait ce que dans telle situation sociale donnée, il devait faire et même dire (Kap. I).

[1]) Die *„seconde vue"* spielt auch sonst in Balzacs Werken um diese Zeit eine große Rolle; vgl. *Louis Lambert, l'auberge rouge, les proscrits* u. a. In der kleinen, packend geschriebenen Erzählung *„le réquisitionnaire"* haben die „Sympathien" das Thema zu einem mit dem übrigen völlig heterogenen Schluß geliefert. Balzac schreibt sie sich selbst zu, cf. *Corr. CLI, p. 219* (1835): *Les hommes profonds en politique et les profanes comme votre serviteur, qui ne manquent pas d'un certain don de seconde vue, croient que ce n'était ni la république ni la royauté qui étaient le but du coup.* Cf. besonders *Louis Lambert, Nouveaux contes philosophiques* (1832), *p. 329 ff.*

Kehren wir nach dieser langen Abschweifung, die aber nötig war, um das Folgende verständlich zu machen, wieder zur *„p. d. ch.“* zurück.

Der Raritätenhändler ist, wie *Gobseck*, der Typus eines genialen Beobachters. Gleich zu Anfang wird er folgendermaßen charakterisiert: *[il montrait] une incroyable conscience de force et la tranquillité lucide d'un dieu qui voit tout ou d'un homme qui a tout vu (I, 99).* Zugleich bewegen wir uns wieder im Ideenkreis des *„Centenaire“*: der starke Wille, den die unermüdliche Konzentration des Wesens auf das Denken, auf die Erforschung der verschiedenen Lebenszustände, verleiht, gibt nach des Alten Theorie die Kraft und die Möglichkeit, das Leben zu verlängern, zumal da der „Denker“ alles hat, was er will, über allen Dingen steht und so seine Lebenskraft nicht abnützt. Der Raritätenhändler hat wirklich auch, wie *Gobseck,* mehrere äußeren Züge des *„Centenaire“*: den faszinierenden Blick, das hohe Alter, die auf weiten Reisen gesammelte Erfahrung.

Wichtig ist nun aber, daß Balzac hier versucht, alle diese Ideen mit der Theorie zu kombinieren, die ihm jetzt noch unklar vorschwebt, und die er erst das Jahr darauf in *„Louis Lambert“* deutlicher zum Ausdruck bringt. Diese Theorie, die Balzac wohl von Physiologen wie Cabanis und und Bichat übernommen hat,[1]) besagt, daß alle Tätigkeit des menschlichen Organismus sich in zwei Gruppen gliedern läßt: *„action“*, d. h. psychische Bewegung, innerer Reizvorgang, und — durch den Willen vermittelt — *„réaction“*, d. h. Übertragung dieser Aktion in die Außenwelt. Diese Ideen bringt

[1]) Die Untersuchung über ihren Ursprung würde physiologische Kenntnisse erfordern, über die ich nicht verfüge. In einer späteren Ausgabe von *„Louis Lambert“* gesteht Balzac seine Entlehnung; cf. *Œuvres XVII, 39f.: Lorsque, plus tard, je lus les observations faites par Bichat sur le dualisme de nos sens extérieurs, je fus comme étourdi par mes souvenirs en reconnaissant une coïncidence frappante entre les idées de ce célèbre physiologiste et celles de Lambert.* — Die Stelle fehlt in der Erstausgabe, wie auch Mesmer weder in der *„p. d. ch.“* von 1831 noch im *„Louis Lambert“* von 1832 als einer der Inspiratoren der Willenstheorie genannt ist (cf. die oben, S. 61, Anm. 2 zitierten Stellen aus der definitiven Ausgabe). Balzac hatte vielleicht in diesen Jahren noch mehr das Bedürfnis, seine Ideen als originell hinzustellen.

schon der Raritätenhändler hier verschwommen zum Ausdruck, nur daß *„action“* und *„réaction“* bei ihm *„vouloir“* und *„pouvoir“* heißen. Man beachte, daß die physiologische Theorie zunächst jegliche psychische oder physische Aktion des Menschen umschließt und kein drittes Funktionssystem vorsieht, das die Abnutzung der Lebenskräfte verhindern könnte; vgl. wieder *Louis Lambert.* Hier nun setzt Balzacs philosophisches Kunststück ein. Indem er die *„action“* ganz eng als „Wollen“ faßt, als Begierde, Wunsch, Leidenschaft, kann er den beiden Aktionssystemen noch ein drittes — freilich recht heterogenes — anreihen: das Denken, das für ihn gleichbedeutend mit Wissen, Sehen, Beobachten ist. Dies reibt die Lebenskräfte nicht auf. Damit befindet er sich wieder in dem schon erwähnten älteren Ideenkreis, und hat nun nur noch nötig, *„vouloir“* und *„pouvoir“* als gleichermaßen aufreibend anzunehmen, um die lebenerhaltende Kraft des Denkens betont zu sehen. — Dies dürfte etwa die Grundlage der in den Reden des Alten niedergelegten Ideen sein. Daß sie dieselbe ganz bestimmte ästhetische Färbung wie die analogen in den *„dangers de l'inconduite“* haben, ist unschwer zu erkennen und geht noch besonders deutlich aus der folgenden Stelle der Rede des Alten hervor: *Ce que les hommes appellent chagrins, amours, ambition, revers, tristesse, sont pour moi des idées que je change en rêveries. Au lieu de les sentir, je les exprime, je les traduis; et au lieu de leur laisser dévorer ma vie, je les dramatise, je les développe, je m'en amuse comme de romans que je lirais par une vision intérieure ... (I, 123f.)* [1]) Man sieht: dem Autor schwebt bei all seinen philosophischen Tiraden im letzten Grunde immer wieder hauptsächlich das ästhetische Problem vor: wessen ist der große Künstler kraft seines Talents fähig? wessen bin ich fähig?

Aber der materielle Untergrund, den Balzacs ganze Philosophie hat, kommt bei der Charakterisierung des Raritätenhändlers nicht weniger deutlich zum Vorschein als bei der

---

[1]) Vgl. den Anfang der Erzählung Raphaëls, wo Balzac diesen mit einer ähnlichen Ausdrucksweise sagen läßt: *Cette longue et lente douleur qui a duré dix ans, peut aujourd'hui se reproduire par quelques phrases, dans lesquelles la douleur ne sera plus qu'une pensée, et le plaisir, une réflexion philosophique (I, 218).*

Gobsecks. Auch ist er nicht nur ein Denker, sondern auch ein recht reicher Mann. Seine Philosophie hat den Erfolg gehabt, ihm eine robuste Gesundheit zu bewahren. Seine „Erinnerung" ist oft mehr eine lüsterne Phantasie zu nennen, cf. *I, 124: J'ai un sérail imaginaire où je possède toutes les femmes que je n'ai pas eues*. Aber er nennt das *„faire comparaître en soi l'univers même"*, — *„se mouvoir sans être garrotté par les liens du temps et de l'espace"*, — *„se pencher sur le bord du monde pour interroger les autres sphères, pour écouter Dieu (I, 125)*. Das schreiende Mißverhältnis zwischen Balzacs Anmaßung, eine tief vergeistigte Gestalt zu schaffen, und seiner Befangenheit in sinnlichen Phantasien niedrigster Ordnung tritt hier scharf hervor; ebenso am Schluß der ganzen Szene. Der junge Mensch nimmt das Chagrinleder an. *J'avais résolu*, sagt er, *ma vie par l'étude et par la pensée, mais elles ne m'ont pas nourri*. Den Weg also, den der Alte für den besten hält, will er nicht gehen. Er will sterben, und nur noch vorher tief in den Strudel des Genusses tauchen. Die Idee ist vielleicht von „Faust" beeinflußt: der Unbekannte hat, wie jener, genug von allem Studieren und will nun einmal alle Freuden des Lebens auskosten: *J'ai besoin d'embrasser les plaisirs du ciel et de la terre dans une dernière étreinte pour en mourir (I, 127)*. Aber von der philosophischen Tiefe des „Faust" ist hier nicht die Rede. „All die Lust des Himmels und der Erde" bedeutet für den Unbekannten nur eine glänzende Orgie, die Balzac ihn sich dazu noch mit ungeheuer geschmacklosen Farben ausmalen läßt.[1]) Balzac scheint damals noch nicht die Fähigkeit zu besitzen, sich unter himmlischer Lust etwas Höheres vorzustellen, und es darzustellen,[2]) obwohl die Notwendigkeit dazu

---

[1]) *I, 127: Aussi, souhaitais-je et des priapées antiques après boire, et des chants à réveiller les morts, et de triples baisers, des baisers sans fin, dont le bruit passe sur Paris comme un craquement d'incendie, y réveille les époux et leur inspire une ardeur cuisante qui rajeunisse même les douairières* ... (cf. Chénier, *Élégies, II, 10, 45 ff.*).

[2]) Vgl. dazu folgende charakteristische Exemplifizierung in einer ästhetischen Abhandlung von 1830 *(Des artistes, Œuvres XXII, 147 f.)*: *Pour les artistes, le monde extérieur n'est rien! Ils racontent toujours avec infidélité ce qu'ils ont vu dans le monde merveilleux de la pensée. Le*

eigentlich vorgelegen hätte; denn die niedrigen Genüsse, die Raphaël sich hier wünscht, hat er alle schon in der Zeit seiner Ausschweifung ausgekostet und als schal empfunden.

Es dürfte vielleicht interessant sein, dieser Szene mit ihrer eigenartigen Mischung von Phantastik und Symbolistik eine unbedeutende kleine Skizze an die Seite zu stellen, die ganz genau dieselben Elemente birgt. Es ist die Erzählung „*le dôme des Invalides, hallucination*“, in den 1831 erschienenen „*Annales romantiques*“ für 1832 veröffentlicht. — Balzac erzählt, daß er von einem deutschen Baron namens Werther eingeladen worden sei; dieser habe ihm auf einem flötenartigen Instrument so schauerlich vorgespielt, daß er sich in einen phantastischen Zustand, in die Welt Jean Pauls und der deutschen Balladen versetzt gefühlt habe. In solchem halbtrunkenen Zustande sei er nun fortgegangen und habe auf der Straße plötzlich bemerkt, daß ihm der Invalidendom folge. Dies seltsame Geschehen legt er sich als eine Wirkung der ungeheuren Willenskraft aus, kraft deren er sich alsbald großen Ruhm zu erwerben hofft: *Peut-être étais-je arrivé dans ma vie à un développement moral, à un pouvoir surnaturel et peut-être avais-je le pouvoir d'attirer les dômes. Alors, je pensais, dans l'intérêt de la France, à remettre celui-ci à sa place et à voyager en Europe afin de ramener à Paris plusieurs dômes célèbres, ceux d'Orient, ceux d'Italie, et les plus belles tours de cathédrales . . . Quelle gloire! . . . qu'étaient les Paganini, les Rossini, les Cuvier, les Canova, les Goethe, auprès de moi! — J'avais déjà dans mon pouvoir la foi la plus immense, cette foi dont Christ a parlé, cette volonté sans bornes avec laquelle on transporte les montagnes, cette puissance à l'aide de laquelle nous pouvons abolir les lois de l'espace et du temps, lorsque . . .* und das Ganze zergeht in nichts; es war nur eine Wasserlache gewesen, in der der Invalidendom sich gespiegelt hatte. — Was hier vorliegt, ist nicht viel mehr als eine unnütze Spielerei, in der sich Balzac über seine eigenen Träume lustig macht. Aber, wie in der

---

Corrége s'est enivré du bonheur d'admirer sa Madone étincelante de beautés lumineuses, bien longtemps avant de la rendre. Il vous l'a livré, sultan dédaigneux, après en avoir joui délicieusement.

„p. d. ch.“, so hat auch hier Balzac in die Erzählung eines phantastischen Ereignisses nach deutschem Muster die Symbolisierung seiner Willenstheorie mit ganz bestimmter Anwendung auf das ästhetische Problem hinein verwoben — hier nur humoristisch gewendet. Wir finden den Willen, wie er durch eine Art von Spiritismus Zeit und Raum überwindet, wir finden Cuvier unter Balzacs Idealen. Die Phantastik löst sich in nüchternste Wirklichkeit auf, wie alle Phantastik, der wir bisher in der *„p. d. ch.“* begegnet sind.

Wir dürfen ferner nicht versäumen, an dieser Stelle ein längeres Bruchstück ins Auge zu fassen, das in der dritten Ausgabe von den *„dangers de l'inconduite“* (*„le Papa Gobseck“*, im ersten Band der ersten Ausgabe der *„scènes de la vie parisienne“*, 1835) neben manchen andern starken Veränderungen eingeschoben ist und in dem sich der alte Wucherer in einer ähnlich langatmigen Rede charakterisiert, wie der Raritätenhändler in der *„p. d. ch.“* Es ist unverändert in die definitive Ausgabe übergegangen *(Œuvres III, 471 f.)*. Der Gedankengang ist hier folgender: Das Leben ist von einem bestimmten Alter ab nur noch eine Summe von Gewohnheiten, denen der einzelne in einer bestimmten, für ihn geschaffenen und von ihm bestimmten Umgebung nachgeht. Daraus ergibt sich für die Gesamtheit die Relativität der Moral, die, als Gewohnheitskanon der Allgemeinheit aufgefaßt, sich je nach der weiteren Umgebung modifiziert. Eine absolute Größe in den Wechselbeziehungen der Menschen ist nur der Selbsterhaltungstrieb, dessen niedrige Erscheinungsform der Egoismus ist; diesen vermag allein das Geld zu befriedigen. Diese Tatsache allein steht fest: mehr als jede moralische Macht gilt im Verkehr der Menschen untereinander die Macht des Geldes. — Soweit hören wir den philosophischen Wucherer. Das Interessante, das wir daraus entnehmen — was übrigens schon aus der *„recherche de l'absolu“* von 1834 hervorgeht — ist, daß sich Balzacs Vorstellungen von der Wichtigkeit des Milieus für die Sittenschilderung präzisiert haben. Nun kommt der zweite Typus zum Wort, der in *Gobseck* steckt: der philosophische Künstler. Er sagt: was den Menschen glücklich macht, ist entweder ein leidenschaftliches, verzehrendes Willensleben oder ein Leben, das durch die Gleichmäßigkeit seiner

Tätigkeit vor starken Gemütserschütterungen geschützt ist. Über diesen beiden Idealen steht das der wissenschaftlichen Erforschung und Neuschöpfung der Natur. Noch höher aber steht die intuitive Erfassung der Kräfte, die die Welt bewegen, die Aufnahme all der verschiedenen Lebenserscheinungen in ein überlegenes, leidenschaftsloses Denken.[1])

Man sieht: die Anschauungen Balzacs haben sich in der Zwischenzeit nach der ursprünglichen Richtung hin weitergebildet und geklärt. Er nimmt sogar noch eine weitere Zwischenstufe an, die das Genie von dem gewöhnlichen Menschen trennt. Es ist leicht festzustellen, daß das Einschiebsel den Geist der Tirade des Raritätenhändlers in der *„p. d. ch.“* atmet, sich sogar von ihr inspiriert hat; vgl. ein anderes, kürzeres *(III, 469)*, das zur Illustrierung des *„j'ai tout vu“* von *Gobsecks* Reisen und Abenteuern berichtete, entsprechend *„la p. d. ch.“ I, 122.*

4.

Die vierte Szene ist das Gastmahl. Es nimmt den Rest der ersten beiden Bücher vollends ein, ist aber unterbrochen von der langen Erzählung Raphaëls, die dann wieder getrennt zu behandeln sein wird. Bis zum Anfang dieser Erzählung zerfällt die Szene in zwei Teile, deren jedem Balzac, wie wir sehen werden, eine besondere Bedeutung zugedacht hat: das Gastmahl, bevor die Dirnen erscheinen, und die eigentliche Orgie. Das Thema der kleinen Erzählung *„l'auberge rouge“*, die Balzac im Mai 1831, gleichzeitig mit der Schilderung der Orgie schrieb, ist in diese hineinverwoben und zur Verstärkung der beabsichtigten Wirkung verwendet, allerdings vorläufig

---

[1]) *Le bonheur consiste ou en émotions fortes qui usent la vie, ou en occupations réglées qui en font une mécanique anglaise fonctionnant par temps réguliers. Au-dessus de ces bonheurs il existe une curiosité prétendue noble, de connaître les secrets de la nature ou d'obtenir une certaine imitation de ses effets. N'est-ce pas, en deux mots, l'art ou la science, la passion ou le calme? Eh bien, toutes les passions humaines agrandies par le jeu de vos intérêts sociaux viennent parader devant moi, qui vis dans le calme. Puis votre curiosité scientifique, espèce de lutte où l'homme a toujours le dessous, je la remplace par la pénétration de tous les ressorts qui font mouvoir l'humanité. En un mot, je possède le monde sans fatigue, et le monde n'a pas la moindre prise sur moi (III, 472).*

noch mit einer kleinen Änderung der Umstände und unter verschiedenen Namen (über die Quelle, s. *Laure Surville,* Balzac; *Corr. p. XLI*).

Raphaël tritt auf die Straße und stößt dort mit drei Freunden zusammen, die ihn zu einem Festessen einladen. Von diesen dreien werden wir nur mit einem näher bekannt. *Emile* ist gezeichnet als ein Journalistentypus der Zeit, wie ihn Balzac später wieder in verschiedenen Typen schildert. Er ist „*fanfaron de cynisme et simple comme un enfant*". Er moquiert sich „*en véritable sectateur du Dieu Méphistophélès*" über alles, selbst über seine Zukunft; er findet das Verbrechen ungemein poetisch und hat manchmal die Zivilisation satt, so daß er am liebsten eine Revolution anstiften möchte. Er hat ähnliche Züge wie Balzacs „Künstler" (*Des artistes*; *Œuvres XXII, 449)*; er ist im ganzen genommen ein treuer Typus eines „*Jeune-France*" jener Tage.[1]) In seinen Reden legt er freilich z. T. weniger den ätzenden Zynismus an den Tag, als jene fröhlich sprudelnde, manchmal etwas geschmacklos derbe Verve, die Balzac eigen ist; auch bei seiner allgemeinen Charakterisierung scheint ihm der Autor absichtlich etwas von seinen eigenen Zügen gegeben zu haben.

Die Schilderung des Gastmahls ist mit einigen Einzelheiten über die Teilnehmer und die Örtlichkeit eingeleitet. Bei der Beschreibung der Teilnehmer kommt es Balzac offenbar gar nicht darauf an, individuelle Zeichnung zu geben — er hätte sonst sicher mehr von ihrem Äußern gesprochen. Er will nur ein reiches Gemälde schaffen. Er schickt also eine Art Thema voraus: *Ils furent aussitôt accueillis par les jeunes gens les plus remarquables de Paris (I, 145).* Dies Thema wird dann ausgeführt, indem von allen möglichen Typen Repräsentanten genannt werden: Maler, Schriftsteller, Bildhauer, Karikaturenzeichner, Musiker, Saint-Simonisten, Gelehrte usw. Der damalige Leser mochte hier und da wirkliche Persönlichkeiten zu erkennen geglaubt haben; aber Balzac tut nicht das Geringste, sie individuell zu charakterisieren.[2]) Vielmehr

---

[1]) Cf. Estève, p. 219 ff.

[2]) Vgl. die folgende, ganz typische Schilderung: *Ici, le plus spirituel de nos caricaturistes à l'œil malin, à la bouche mordante, guettait les épigrammes pour les traduire à coups de crayon (I, 146).*

ist es ihm nur darum zu tun, möglichst verschiedenartige Geister und Berufstypen hier zusammenkommen zu lassen, um das Bild zu einem recht lebhaft bewegten zu gestalten. Dabei kommt die Einzelschilderung zu kurz: die Charakterisierung wird flüchtig, der Stil geistreich paradox.[1]) Zuletzt gibt sich Balzac gar keine Mühe mehr, seine Personen auch nur im geringsten zu individualisieren; er stellt sie hin, genau so, wie sie als bloße Schemen in seinem Kopfe leben. Cf. *I, 147 f.: Le jugeur, qui ne s'étonne de rien, qui se mouche au milieu d'une cavatine aux Bouffons, y chante bravo! . . . avant tout le monde, et contredit ceux qui prédisent son avis, était là, cherchant à s'attribuer les mots des gens d'esprit.* — Ebenso ist auch die Beschreibung der Lokalität ganz allgemein. Seide und Gold, unzählige Kerzen, „*ciselures délicates*", „*somptueuses couleurs*", „*fleurs rares*", „*doux parfums*", „*élégance sans prétention*", „*grâce poétique*" — in solchen allgemeinen Ausdrücken erschöpft sich die Schilderung. Etwas ausführlicher und anschaulicher ist nachher die Schilderung des Desserts; dafür fehlt aber dort jegliches Maß, und Balzacs üppige Phantasie steigert den Reichtum ins Ungeheure *(I, 176 f.)*.

Den gewöhnlichen Hergang eines Diners hatte Balzac schon in den „*dangers de l'inconduite*" kurz beschrieben. Nun wird die Analyse in Handlung umgesetzt. Einer lebendigen Darstellung des allmählichen Wachsens der Erregung folgt ein längeres Stück der Unterhaltung; dieses wird mit einer Charakterisierung eingeleitet, die das Nachfolgende interessant machen soll: *Mais cette mêlée de paroles, où les paradoxes douteusement lumineux, les vérités grotesquement habillées se heurtèrent à travers les cris, les jugemens, les niaiseries, comme au milieu d'un combat se croisent les boulets, les balles et les fragmens de mitraille, eût sans doute intéressé quelque philosophe par la singularité des pensées, ou surpris un politique par la bizarrerie des systèmes. C'était tout à la fois un livre et un tableau (I, 156 f.).*

Die ganze Unterhaltung soll typisch sein für den Zeit-

[1]) z. B. *I, 146 f.: De jeunes auteurs sans style étaient auprès de jeunes auteurs sans idées, des prosateurs pleins de poésie, près de poëtes prosaïques.*

geist am Anfang des 19. Jahrhunderts, und die Zeit mit ihrer ganzen inneren Leere darstellen.[1]) Sie ist so auch ein tolles Durcheinander von Gesprächsbruchstücken aus allen Gebieten, witzig, geistreich, immer als Grundnote der Charakterisierung tiefste Blasiertheit und häßlichen Egoismus betonend. Allerdings ist es Balzac nicht immer gelungen, in den kurzen, blitzartig vorübergehenden Zügen die Teilnehmer sich selbst als egoistisch blasiert charakterisieren zu lassen; einige von ihnen sind nur mehr unparteiische Problemsteller, wie der Gelehrte, oder sie predigen selbst gegen den geistigen Nihilismus der Zeit, wie der Karlist. — Der ganze erste Hauptteil der Schilderung des Gastmahls schließt mit einer Unterhaltung Emiles und Raphaëls über die Kulturmission des Christentums, in der sich beide zum Lobe Christi vereinigen. Auch Emile verehrt diesen, denn er sieht in ihm den höchsten aller mit Intuition begabten Menschen, den ersten „*spécialiste*", wie er in „*Louis Lambert*" (Aph. XVI) genannt wird. So ist hier, wie auch in dem ganzen übrigen Gespräch der Gäste nicht anzunehmen, daß Balzac eine eigene Ansicht über politische oder kirchliche Fragen habe zum Ausdruck bringen wollen. Wichtiger ist es, ihm, der Schilderung eines für die Zeit typischen Ereignisses möglichst vielfarbigen Ausdruck zu geben und der ganzen Szene einen philosophisch-poetischen Anstrich zu verleihen. Deshalb deutet der halbbetrunkene Emile noch einmal Balzacs philosophische Theorie an; deshalb schließt der erste Teil der Beschreibung der Orgie pathetisch: *Et ils vidèrent leurs calices de science, de gaz carbonique, de parfums, de poésie et d'incrédulité (I, 182).*

Im Mittelpunkt des zweiten Teils, der Beschreibung der eigentlichen Orgie mit den Dirnen, steht nun die Schilderung der beiden Freudenmädchen Aquilina und Euphrasie. Wenn Balzac auf diese beiden Personen etwas näher eingeht, so verfolgt er damit, wie wir sehen werden, wieder einen ganz bestimmten Zweck. — Voraus geht die Schilderung der ver-

---

[1]) *I, 158: Mais entre les tristes plaisanteries, dites par ces enfans de la révolution, et les propos des buveurs tenus à la naissance de Pantagruel, il y avait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. Celui-ci apprêtait la destruction en riant, et le nôtre riait au milieu des ruines ...*

sammelten Freudenmädchen. Sie gleicht in der Struktur wieder ganz der Schilderung der Männer. Zuerst gibt der Schriftsteller eine kurze Skizze des Gesamteindrucks, den die Mädchen, ihre Schönheit und ihre prächtige Kleidung machen, nach seiner Art mit stark aufgetragenen Farben; vorausgeschickt ist das Thema, *I, 185: Riches étaient les parures, mais plus riches encore étaient ces beautés éblouissantes devant lesquelles disparaissaient toutes les merveilles de ce palais.* — Dann werden die einzelnen Typen genauer beschrieben; möglichst viele und möglichst verschiedene, wie wieder das vorausgehende Thema verspricht: *Elles offraient des séductions pour tous les yeux, des voluptés pour tous les caprices (I, 186).* Auch diese Typen sind keineswegs lebhaft angeschaut. Es fehlt zwar nicht an Ansätzen sinnenreizender Einzelschilderung, aber sie sind nicht ausgearbeitet.[1]) Wir finden wieder die Reminiszenz, den vagen Chateaubriandschen Vergleich: *Une Anglaise, blanche et chaste, figure aérienne, descendue des nuages d'Ossian, ressemblait à un ange de mélancolie, à un remords fuyant le crime (I, 187).* — Wir finden wieder die Aufzählung von verschiedenen Typen, die der Reihe nach mehr oder weniger oberflächlich analysiert, definiert sind: *„la Parisienne, dont toute la beauté gît dans une grâce indescriptible, vaine de sa toilette et de son esprit ...“* etc., Italienerinnen, *„tranquilles en apparence et consciencieuses dans leur félicité“;* reiche Mädchen von der Normandie, *„aux formes magnifiques“;* Südländerinnen, *aux cheveux noirs, aux yeux bien fendus“ (I, 187).*

Wir sehen von neuem: wenn Balzac in der Schilderung von Einzelpersonen seinen Weg noch nicht klar erkannt hat, so ist er in der Schilderung von Gruppen von Personen noch viel weiter zurück. Er will, nach dem Thema zu schließen, das er vorausschickt, möglichst vollständige Gemälde geben; aber statt charakteristische Einzelzüge herauszugreifen, gibt er nur eine Anzahl von Typen, die er zuerst sorgfältig und bewußt auswählt und dann beschreibt, so wie etwa in einem Konversationslexikon beschrieben wird. Wo er

---

[1]) *I, 186: Posée à ravir, une danseuse semblait être sans voile sous les plis onduleux du cachemire. Là une gaze diaphane, ici la soie chatoyante cachaient ou révélaient des perfections mystérieuses. De petits pieds étroits parlaient d'amour, des bouches fraîches et rouges se taisaient.*

aber versucht, mit zusammenfassender Beschreibung Gesamtbilder zu geben, da fehlt ihm der richtige Geschmack, um ein einheitlicheres, vorstellbares Bild zu schaffen. Die Schilderung verirrt sich immer mehr in die abenteuerlichsten Extravaganzen. Es sind das alles ganz die Beobachtungen, die wir schon bei der Analyse der Schilderung des Raritätenladens und der Erlebnisse Raphaëls darin gemacht hatten.

Nun erzählt Balzac in wenig überzeugender Weise, wie die Gesellschaft zunächst, durch die hoheitsvolle Scheu der jungen Damen abgeschreckt, sich den Wonnen einer süßen Ekstase hingegeben habe, und wie erst allmählich die Zurückhaltung immer mehr geschwunden sei. Durch eine Reminiszenz sucht der Dichter Stimmung zu schaffen: *Ces alternatives de silence et de bruit avaient une vague ressemblance avec une harmonie de Beethoven (I, 190).* — Wir werden nun mit Aquilina bekannt gemacht. Bei der Schilderung der Dirne ist genau auseinander gehalten worden: die Schilderung des Äußeren, und die Schilderung des allgemeinen Eindrucks, den sie macht. — Die erstere muß, wenn sie auch kurz ist, als sehr hervorstehend in Balzacs Schilderungskunst bezeichnet werden. Denn wenn diese sich immer mehr zu der Fähigkeit entwickelt, vollkommen den Ausdruck einer Leidenschaft in dem Wesen eines Menschen wiederzugeben, so ist dies hier für das Äußere der Dirne wenigstens schon in ganz hervorragender Weise gelungen. Bei ihr atmet alles Wollust und Sinnenreiz: ihr Haar, dessen scheinbare Unordnung von den „*combats de l'amour*" zu zeugen scheint, ihre Schultern, die „anziehende Perspektiven" zeigen, ihr Hals, dessen feine Linien hie und da durch einen darüber gleitenden Lichtschimmer hervorgehoben werden, ihre mattweiße Haut, ihr Mund,[1]) ihr Busen, ihre Arme, ihre Taille. Ohne daß uns von ihrem eigentlichen Wesen etwas gesagt ist, erhalten wir doch schon von der ganzen Schilderung ihres Körpers, mit seinem Kontrast zwischen der breiten Anlage der Gestalt und den verführerischweichen Einzelformen, den Eindruck von einer starken Sinnlichkeit, die in dieser Person wohnt.

Leider beschränkt sich diese Kunst der Darstellung nur

---

[1]) *I, 191: . . . la bouche, humide, entr'ouverte, appelait le baiser.*

aufs Äußere, wo Balzac Beobachtetes darstellt. Die Länge der folgenden Schilderung aber zeigt, daß ihm etwas anderes wichtiger ist: er will die Dirne großartig, übermenschlich erscheinen lassen. Nachdem er sie zuerst ganz realistisch dargestellt hatte, heißt es nun von ihr: *C'était une statue colossale, tombée du haut de quelque temple grec, sublime à distance; vue de près, grossière; et, cependant sa foudroyante beauté devait réveiller les impuissans, sa voix charmer les sourds, ses regards ranimer de vieux ossemens (I, 192).*

Hier, in dem Augenblick, wo Balzac wirklich etwas Großes, Übermenschliches in dem Charakter der Dirne schildern will, verläßt seine Darstellung nicht nur den Zusammenhang mit der Wirklichkeit,[1]) sondern verliert auch die innere Wahrheit. — Noch abenteuerlicher ist der darauffolgende Vergleich des Mädchens mit einer Tragödie Shakespeares, der mehr nur eine Floskel ist, um den vag schauerlichen Eindruck, den die Schilderung machen soll, noch zu verstärken. Endlich, nachdem das Mädchen von einer ungewöhnlich sinnberückenden Dirne zu einer immer großartigeren Persönlichkeit geworden ist, schließt die Schilderung mit dem Kulminationseffekt: *Elle était là comme la reine du plaisir, comme une image de la joie humaine, de cette joie qui dissipe les trésors amassés par trois générations, qui rit sur les cadavres, se moque des aïeux, broie des trônes, transforme les jeunes gens en vieillards, et souvent les vieillards en jeunes gens; de cette joie, permise seulement aux géans fatigués du pouvoir, éprouvés par la pensée, ou pour lesquels la guerre est devenue comme un jouet (I, 193).*

Übersieht man diese ganze, sich in der Vehemenz der Ausdrücke immer mehr steigernde, sich von der Darstellung realer Dinge und Eindrücke immer mehr ins wesenlos Gigantische, Phantastische verlierende Schilderung *Aquilinas* noch einmal als Ganzes, so kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß, was ihr das eigenartige, ungestüme Crescendo verleiht, das Temperament Balzacs ist: jene stark sinnliche

---

[1]) Balzac macht nur den Versuch, ihn aufrecht zu erhalten, wenn er sagt: *Toutes les expressions passaient par masses et comme des éclairs sur sa figure mobile.*

Phantasie, die, sich am eigenen Feuer erhitzend, immer ins Maßlose, Ungeheuerliche steigt — im kleinen, in der Einzelschilderung, wie im großen, in der Anlage seiner Romane, in seinem Werk wie in seinem Leben. Darauf ist schon zu oft hingewiesen worden, als daß es nötig wäre, Beispiele anzuführen. Wichtiger ist es, festzustellen, in welcher Form sich diese Phantasie hier auswirkt. Balzac schreibt einen „philosophischen Roman“, in dessen Mittelpunkt ein „Symbol“ steht: alle Handlung, die mit diesem zusammenhängt, hat einen tieferen Sinn; es ist also ganz natürlich, daß er auch andern Teilen der Erzählung, die an sich jeder tieferen Bedeutung bar sind, eine solche aufzupropfen sucht. Wir hatten schon mehrere solche Fälle; dies ist ein weiterer: ein Menschentypus soll nun als Symbol für die Erscheinung dienen, deren Wirkung das ganze Buch versinnbildlichen will: *l'excès.* Wie also Balzac versucht hat, mit etwas realistischeren Mitteln die Schilderung des ersten Teils des Diners zu einem Sitten- und Zeitbild von typischer Bedeutung zu gestalten, so gibt er sich nun Mühe, dem zweiten Teil durch das Auftreten *Aquilinas* und *Euphrasies* den Charakter einer symbolischen, also in noch höherem Sinne allgemein bedeutungsvollen Handlung zu geben. Aber dies mißlingt ihm; er kann nichts anderes tun als seiner ausschweifend übertreibenden, sinnlichen Phantasie die Zügel schießen lassen — wie in der dritten Szene, wenn er die überirdischen Ekstasen des Jünglings schildern will. Der verfehlten Absicht, den unzulänglichen Mitteln entspricht die verfehlte Wirkung, die völlige Inkongruenz des Symbols mit dem Symbolisierten. Jenes ist niedrig gemein, dieses soll großartig erhaben sein.

Nach einem kurzen Gespräch der beiden Freunde tritt das zweite der Freudenmädchen auf, mit denen wir bekannt gemacht werden, *Euphrasie.* Bei ihr macht sich der Schriftsteller die Aufgabe leichter. Ihr Äußeres beschreibt er nur mit einem Satz, in allgemeinen Ausdrücken.[1]) Den Eindruck,

---

[1]) *I, 195: Elle était venue à pas muets, et montrait une figure délicate, une taille grêle, des yeux bleus ravissans de modestie, des tempes fraîches et pures.*

den man beim ersten Anblick von ihr bekommt, gibt er kurz an und stellt ihn in scharfen Gegensatz zu dem, den Aquilina macht. Dann geht er vollständig unvermittelt dazu über, auch in dieser Dirne ein Symbol darzustellen. ... *Emile et Raphaël ... se mirent à la questionner. Alors elle acheva de transfigurer aux yeux des deux poëtes, par une sinistre allégorie, je ne sais quelle face de la vie humaine, en opposant, à l'expression rude et passionnée de son imposante compagne, le portrait de cette corruption froide, voluptueusement cruelle, assez étourdie pour commettre un crime, assez forte pour en rire; espèce de monstre sans cœur, qui punit les âmes riches et tendres de ressentir les émotions dont il est privé, qui trouve toujours une grimace d'amour à vendre, des larmes pour le convoi de sa victime, et de la joie, le soir, pour en lire le testament ... (I, 196 f.).* — Welche „Seite des Menschenlebens" Euphrasie nun symbolisiert, bleibt uns nach all diesen Phrasen immer noch unklar. Balzac schreibt wohl all dies nur, weil es tiefsinnig aussieht.

Es folgt nun eine längere Unterhaltung, in der der Zynismus, der die ganze Szene würzen soll, den beiden Dirnen beigelegt wird, während die beiden Freunde als ihre Gegenspieler aus den ironischen Skeptikern, die sie noch kurz vorher waren, plötzlich zu merkwürdig gesetzten Biedermännern werden.[1]) — Die ganze Szene schließt, bevor Raphaël mit seiner Erzählung beginnt, mit einer breiten Schilderung der Orgie ab, wie diese sich allmählich unter dem Einfluß des Weins und der Lüste entwickelt hat. Balzac denkt sich diese Schilderung als ein Gegenstück zu den Phantasien Raphaëls in dem Raritätenladen.[2]) Aber diesmal findet er einen weit adäquateren Ausdruck der Stimmung durch die Form. Er bemüht sich nicht, eine durch die Trunkenheit hervorgerufene Ekstase mit ihren Visionen darzustellen, sondern er schildert ganz

---

[1]) *I, 200 f.: Qu'as-tu donc souffert pour être devenue ainsi? ... demanda Raphaël. ... Mais, s'écria Raphaël, le bonheur ne vient-il donc pas de l'âme? ... Une femme sans vertu n'est-elle pas odieuse? ... dit Emile à Raphaël.*

[2]) *I, 205: Il leur était impossible de reconnaître ce qu'il y avait de réel dans les fantaisies bizarres, de possible dans les tableaux impossibles qui passaient incessamment devant leurs yeux lassés.*

einfach den Zustand selber und die Dinge, wie sie wirklich den halb verschleierten Augen der Betrunkenen erscheinen mußten, nebelhaft unbestimmt, abenteuerlich, beweglich, und doch wieder schwerfällig. Die Luft ist heiß, die Gesichter sind unheimlich gerötet, auf dem Boden liegen die umher, die der Wein übermannt hat. Den beiden Freunden, die selbst beinahe betrunken sind, kommt das Ganze vor wie ein Traum, und doch ist es eine Wirklichkeit, die sich in den Möbeln, in den Personen, in der Atmosphäre gleich einheitlich offenbart.[1]) — In dieser kurzen Schilderung hat Balzac also tatsächlich mit visuellen Mitteln die Schilderung einer halb vagen und doch realen Szene fertiggebracht, die deshalb auch ihre Wirkung nicht verfehlt. Hier ist ihm eine, wenn auch nur flüchtig skizzierte, „phantastische“ Szene gelungen, weil er nur die Wirklichkeit darzustellen brauchte, die hier an sich schon ungeheuerlich, verschwommen ist.

Die beiden Freunde haben nun, bis Raphaël definitiv seine Erzählung beginnt, noch eine kurze allgemeine Unterhaltung. Unvermittelt wie immer — denn dem Schriftsteller ist es mehr darum zu tun, seine Weisheit anzubringen, als, einen glatten Fluß der Erzählung herzustellen — lenkt sich dabei das Gespräch auf allgemeine Lebensfragen. So legt Balzac hier, am Schlusse des ersten Teils, seinen Lesern noch einmal klar, welcher tiefere Sinn hinter den geschilderten Ereignissen liegt.

Die beiden Hauptszenen des Buchs sind aufzufassen als zwei *„tableaux fortement colorés de deux systèmes d'existence“ (I, 208).* Das eine ließ Raphaël in den aufgespeicherten Schätzen aus allen Zeiten und Ländern ein Symbol, und in der Person des Raritätenhändlers eine Verkörperung der Weisheit sehen, die in der Sammlung von Eindrücken, sowie in deren leidenschaftsloser Bewahrung und innerlicher Verarbeitung sich selbst erhält; das andere zeigte ihm das Bild der schrankenlosen, egoistischen Lust, die das Leben mit vollen Zügen genießt, dafür aber auch sich schnell aufzehrt. Dies sind die

---

[1]) *I, 205 f.: ... puis, l'ivresse, l'amour, le délire, l'oubli du monde, étaient dans les cœurs, sur les visages, dans l'air, écrit sur les tapis, exprimé par le désordre.*

beiden besten Daseinsmöglichkeiten: „. . . *tuer les sentiments pour vivre vieux, ou mourir jeune en acceptant le martyre des passions, voilà notre arrêt.*" Eins wie das andere gibt keine befriedigende Lösung. Immer wieder kommt man auf das „*Carymary, Carymara*" des Rabelais hinaus, auf eine vollständige Gleichgültigkeit und Skepsis dem Leben gegenüber. Diese sind in der Unterhaltung der Gäste symbolisiert, deren Schilderung demgemäß ihren Platz vermittelnd (als „*transition*") zwischen den beiden Extremen gefunden hat. — Es werden also hier dieselben beiden Gegensätze wieder zum Gegenstand der Erörterung gemacht wie in der Rede des Raritätenhändlers; Mehr hat Balzac nicht an Philosophie aufzutischen. Sie sind hier noch unklarer formuliert als dort, doch schreibt Balzac das geschickt selbst auf Rechnung des stark angeheiterten Zustandes der beiden Freunde. Noch einmal ist hier festzustellen, daß die Symbolisierung mißglückt ist. Wenn das zu Symbolisierende groß ist, muß auch das Symbol an sich eine gewisse Größe der Erscheinung besitzen Die ist den beiden Dirnen, wie wir sahen, nicht eigen, d. h. der Schriftsteller behauptet sie nur, zeigt sie aber nicht. Auch der Mädchen Reden sind nur halb zynisch, halb sentimental. Wenn Balzac vollends den Anspruch erhebt, daß den Erlebnissen Raphaëls in dem Raritätenladen in dem angedeutetem Sinn eine tiefe Bedeutung zuzuschreiben sei, so ist es von vornherein klar, wie wenig er erreicht hat, was er wollte. Wir sahen, daß Raphaël die dort befindlichen Raritäten nur mit dem Auge eines phantasievollen Beobachters betrachtete. Dieses Unvermögen, symbolisch darzustellen, oder symbolisch umzudeuten, zeigt sich auch in der Verworrenheit des Gesprächs der beiden Freunde. Balzac hat es sicher nicht mit Absicht so unklar formuliert, wie er auch nachher zwar Raphaël sagen läßt, seine Darstellung sei unter dem Einfluß des Weines verwirrt gewesen, und dies doch nicht zum Ausdruck bringt. — Nach Raphaël sind die beiden großen Gegensätze, die er beide in ihrem Verfall symbolisiert gesehen hat, die Welt der Materie und die Welt des Geistigen.[1]) Emile macht sich

---

[1]) *1, 208: . . . les ruines les plus poétiques du monde matériel venaient alors de se résumer à mes yeux, par une traduction symbolique de la*

dann anheischig, diese Gegensätze besser zu formulieren, und er tut das auch, d. h. er formuliert sie so, wie Balzac es haben will; aber seine Formulierung steht in so gut wie gar keinem Zusammenhang mit der Raphaëls, und wir können es Balzac nicht glauben, daß zwei halbbetrunkene Menschen einander so vorzüglich verstanden haben sollten. In Wirklichkeit ist es doch wohl so: Balzac weiß von vornherein, auf welche Gedanken er hinauskommen will, aber es gelingt ihm nicht, den wirklichen Geschehnissen, die er vorher erzählt hat, den tieferen Sinn unterzuschieben, den er möchte.

Überspringen wir nun Raphaëls Erzählung mit seiner Wiedererinnerung an das Chagrinleder, um zu dem Schluß der unterbrochenen Szene, dem Erwachen der Gäste des Bankiers, zu gelangen. — Die Schilderung ist, wie die vorigen, mit Bedacht konstruiert. Zuerst wird das Erwachen selbst, dann das Aussehen der Mädchen, dann das der Männer geschildert. Endlich vollendet die schauerliche Grimasse des hinzutretenden verbrecherischen Wirts das Bild: *Son visage en sueur et sanguinolent fit planer sur cette scène infernale l'image du crime sans remords. Le tableau fut complet. — C'était la vie fangeuse, au sein du luxe; un horrible mélange des pompes et des misères humaines; le réveil de la Débauche quand, de ses mains fortes, elle a pressé tous les fruits de la vie pour ne laisser autour d'elle que d'ignobles débris ou des mensonges auxquelles elle ne croit plus. Vous eussiez dit la Mort souriant au milieu d'une famille pestiférée ... (II, 90 f.).*

Wir hatten bei der ersten Schilderung der Tischgesellschaft gefunden, dafs die Hauptabsicht Balzacs war, eine Menge verschiedener Typen aufstellen, dadurch die Mannigfaltigkeit der Gesprächsstoffe und Ansichten zu motivieren und so ein breites, typisches Bild von dem interessanten, aber innerlich hohlen Zeitgeist zu geben. Ähnlich will auch hier, wie die eben zitierte Stelle zeigt, Balzac eine großzügige, typisch-symbolische Szene geben, die im Kontrast steht zu der

---

sagesse humaine; tandis qu'en ce moment les débris de tous les trésors intellectuels dont nous avons fait à table un si cruel pillage, aboutissent à ces deux femmes, images vives et originales de la folie ...

vorher geschilderten. Ein Gemälde soll das Ganze darstellen, an dem uns weniger die einzelnen Züge als die große, darin enthaltene Idee fesselt: *„le réveil de la Débauche"*, die Niedrigkeit der Ausschweifung, die um so häßlicher ist, wenn der Reiche sich ihr hingibt: *„la vie fangeuse au sein du luxe"*.

Ganz entgegen dieser deutlich ausgesprochenen Absicht aber trägt die eigentliche Schilderung nichts von einem symbolischen Charakter und ist — wohl gerade deswegen — wieder ein Meisterstück Balzacs. — Die beiden Dirnen *Aquilina* und *Euphrasie* erwachen zuerst und finden sich abschreckend häßlich. Allmählich rühren sich auch die Andern und erwachen unter Stöhnen, steif und müde. Es ist Mittag; die Salonfenster werden aufgemacht. Die Sonne scheint hell und heiß auf die Schläfer herein und beleuchtet grell die Häßlichkeit der Dirnen. *Leurs cheveux pendaient sans grâce, leurs physionomies avaient changé d'expression, leurs yeux si brillans étaient ternis par la fatigue. Puis, les teints bilieux qui jettent tant d'éclat aux lumières faisaient horreur; et les figures lymphatiques, si blanches, si molles quand elles sont reposées, étaient devenues vertes. Toutes les bouches naguère délicieuses et rouges, maintenant sèches et blanches, portaient les honteux stigmates de l'ivresse (II, 88 f.).* — Die außerordentliche plastische Häßlichkeitswirkung dieses Bildes ist hier hauptsächlich auf Rechnung einer sehr geschickten Verwendung des Kontrastes zu schreiben. Wenn uns gesagt wird, daß, wo vorher schwüle Luft und künstliches Licht die Sinne betört hatte, nun frische Luft, klarer Sonnenschein diese Szene der Verwüstung umgibt, wenn in der Beschreibung der Aufgewachten ihr Aussehen am Abend vorher immer neben ihr jetziges gestellt wird, wenn wir die sonnigen, reinen Bilder sehen dürfen, die die Erinnerung an bessere Tage vor die Seele dieser vertierten Menschen zaubert, so liegt darin eine gewisse dramatische Fähigkeit, die Balzac später noch grandios verwerten wird, um nur ein Beispiel zu nennen, im *„père Goriot"*. Wenn Balzac in seinen Hauptwerken das Gemüt tief ergreift, so ist das meines Erachtens hauptsächlich da, wo er die grauenhaften Kontraste und Ironien, die die Wirklichkeit bietet, unbarmherzig bloßstellt, also, um bei dem eben genannten Beispiel zu bleiben, zeigt, wie ein Vater, der seine Tochter leidenschaftlich liebt,

eben durch seine Liebe in Armut zugrunde geht, während die Objekte seiner Liebe in Reichtum schwelgen. Das ist Wirklichkeit, denn die ganze Tragik entspringt weniger der zufälligen Verkettung von Verhältnissen als einem ursprünglich gegebenen Zustand (dort einem Charakter), der in sich schon den Keim der Tragik birgt. Die hier vorliegende Schilderung ist die erste, in der Balzac einen solchen, sich von selbst in der Wirklichkeit darbietenden Kontrast in seiner poetischen Bedeutung erkannt und demgemäß verwertet hat. Vorher sind höchstens Ansätze vorhanden, ein willkürliches oder zufälliges Zusammentreffen von Verhältnissen oder Charakteren durch starkes Hervorheben der Gegensätze dramatisch zu gestalten (z. B. die Hochzeitsnacht im *„dernier Chouan"*, der Tod der *Ginevra* in *„la Vendetta"*, *„El Verdugo"*, *„le Réquisitionnaire")*. Dort war es dem Dichter um künstlerische, dramatische Bearbeitung seines Stoffes zu tun gewesen, hier gilt es ihm für einen Augenblick gleich, ob das Bild poetisch oder prosaisch ist, wenn es nur wahr ist. *Ces visages hâves, où paraissaient à nu tous les appétits physiques sans la poésie dont notre âme les décore, avaient je ne sais quoi de féroce et de froidement bestial (II, 89).*

Die Erzählung geht im symbolischen Stil weiter. Wie sich Raphaël vergewissert, daß sein Talisman wirklich mit der Erfüllung seines Wunsches kleiner geworden ist, da hat er plötzlich eine Art Vision. Er sieht mit einem Blick, wie dies ganze Gastmahl mit seinen häßlichen Kontrasten ein Sinnbild seines Lebens ist, das von nun an unwiderstehlich dem Vergehen zueilen wird, während um ihn herum der Schein der Wohlhabenheit spielt. *Il voyait la MORT.*[1] — *Ce banquet splendide, entouré de courtisanes fanées, de visages rassassiés, cette agonie de la joie, était une vivante image de sa vie ... Le monde lui appartenait, il pouvait tout et ne voulait plus rien (II, 97 f.).* — Raphaël ist also jetzt faktisch auf dem Standpunkt des Raritätenhändlers angelangt. Während er vorher der Ausschweifung gehuldigt hat, sucht er nun sein

---

[1]) Es ist bezeichnend, daß hier Balzac in dieselbe vage Anwendung von *la MORT* hineingerät, die er noch nicht lange vorher in der Satire *„les litanies romantiques"* verspottet hatte *(Œuvres XXI, 493 ff.)*.

Leben auf alle mögliche Weise dadurch zu erhalten, daß er die Begierden ausschaltet, und wird in dem Maß seinem Tod entgegengehen, als er das nicht fertig bringt. Der Gegensatz der beiden Lebenssysteme ist auch so in die Geschichte hineingeheimnißt worden.[1]) — Und wie Raphaël jetzt von einem Extrem ins andere fällt, so auch der Raritätenhändler. Schuld dran ist bei beiden die *„p. d. ch.“*, das Symbol des unmäßigen Lebensgenusses — *„qui . . . transforme les jeunes gens en vieillards et souvent les vieillards en jeunes gens“*. — Die Szene, wo uns der Alte dermaßen verwandelt begegnet, enthält wieder bekannte Züge.

Der Dichter zeigt uns ein Bild, das er wie eine Art Vision schaut:[2]) eine prachtvolle, reich verzierte Kutsche mit hübschem Jockey, auserlesenen Pferden, zwei Lakaien; darin aber, *„au fond, sur la soie, gît une tête brûlante aux yeux cernés, Raphaël, triste et pensif: — fatale image de la richesse! . . . (II, 136).* — Raphaël geht im Foyer der Oper umher, da fesselt jemand seine Aufmerksamkeit. *Raphaël vit à quelques pas de lui, parmi toutes les têtes, une figure étrange et surnaturelle (II, 137).* Die Beiden haben die Rollen getauscht: *En examinant tour à tour ce vieil Adonis et Raphaël, un observateur aurait cru reconnaître, dans le marquis, les yeux d'un jeune homme sous le masque d'un vieillard; et dans l'inconnu, les yeux ternes d'un vieillard sous le masque d'un jeune homme (II, 138 f.).* — Raphaël erkennt endlich den Alten, im selben Augenblick, wo dieser eine unheimliche Lache aufschlägt: *En ce moment, un rire satanique échappait à ce fantastique personnage et se dessinait sur ses lèvres froides, tendues par un faux ratelier (II, 140).* Dieses unmotivierte, hysterische Lachen einer unheimlichen Person ist ganz phantastisch: Hoffmann hat es sehr oft. In der Tat macht Balzac wieder den Versuch, von seinem Helden ein ähnliches phantastisches Erlebnis zu erzählen wie

---

[1]) So wird später von Raphaëls Blick gesagt: *C'était le coup d'œil profond de l'impuissant refoulant ses désirs au fond de son cœur, ou de l'avare jouissant par la pensée de tous les plaisirs que son argent lui procurerait, mais s'y refusant pour ne pas amoindrir son trésor (II, 123)*

[2]) *II, 135: Voyez-vous cette fastueuse voiture? . . .* etc.

jenes andere in dem Raritätenladen. Das Lachen des Alten flößt dem Marquis ein Grauen vor unbekannten Mächten ein, und um nicht das Los Fausts zu erleiden und dem bösen Dämon zu unterliegen,[1]) ruft er inbrünstig den Himmel an. Wirklich scheint ihm auch vom „Himmel" herab ein „mysteriöses" Licht, kommt ihm eine Erleichterung — aber es ist nicht der Trost einer höheren Macht, sondern der Anblick der schönen Deckengewölbe, der ihn beruhigt, und es sind wohl die Kandelaber der Halle, deren Licht ihm diesen Anblick ermöglicht. *Radieuse et fraîche, une mystérieuse lumière lui permit d'apercevoir le ciel; mais c'était le ciel de Michel-Ange et de Sanzio d'Urbin: des nuages, un vieillard à barbe blanche, des têtes ailées, et une belle femme assise dans une auréole ... Maintenant il comprenait, il adoptait ces admirables créations dont les fantaisies presque humaines lui expliquaient son aventure et lui permettaient encore un espoir (II, 140 f.)* — Balzac weiß wohl selber nicht, wie prosaisch er hier ist.

b) La Femme sans Cœur.

1.

Raphaëls Erzählung ist in mancher Beziehung der wichtigste Teil des Romans. Bei der Analyse wird eine unserer Hauptaufgaben sein, zu untersuchen, welche autobiographischen Elemente sie enthält, wie die darin vorkommenden Typen entstanden sind, und wie sie symbolisch verwertet werden. — Soviel darf jedenfalls schon im voraus gesagt werden, daß künftige Biographen Balzacs gut daran tun werden, die *„peau de chagrin"* mehr zur Erkundung von Balzacs Wesen heranzuziehen, als das seither geschehen ist. Freilich muß man Balzacs Art kennen, sich romantische Allüren zu geben, tragische oder bedeutsame Gesichter aufzusetzen; man darf ihm also hier noch weniger aufs Wort glauben als in der *Correspondance.* Aber eben dort lassen sich ja glücklicherweise die verschiedenen Tonarten, in denen er spielt, gut studieren, von der geräuschvoll naiven Aufrichtigkeit seiner Schwester gegen-

---

[1]) Der ganze Passus zeigt, daß Balzac den „Faust" nicht besser verstanden hat als seine Zeitgenossen.

über, bis zu der fast unerträglich geschraubten und unwahren Redeweise in seinen Briefen an diese oder jene hohe Unbekannte. Wir werden also nicht in Gefahr sein, alles, was Balzac von seinem Helden sagt, kritiklos auf ihn selbst anzuwenden, wie es G. Ruxton tut.

Raphaëls Vater hält ihn streng und läßt ihn zu gleicher Zeit juristische Vorlesungen und das Büro eines Advokaten besuchen; nach einiger Zeit zieht er in eine ärmliche Mansarde, wo er mit ganz bescheidenen Mitteln lebt und an literarischen Werken arbeitet. Das sind alles Züge, die an Balzacs Jugend erinnern. Sie sind mit einer Menge anderer verknüpft, die er erfunden hat. Dürfen wir annehmen, daß er auch sein Wesen in seinem Helden charakterisiert hat?

Der junge Raphaël wird von seinem Vater zunächst sehr tyrannisch behandelt; er leidet unter dieser Behandlung, wie *Felix de Vandenesse* in *„le lys dans la vallée“* unter der seiner Mutter. Das stimmt nicht auf Balzac. Wir wissen, daß sein Vater ein von Grund aus gutmütiger Mensch war und daß der junge Balzac sich in seinen Briefen nie über ihn beklagt. Aber diese Entstellung ist zur Charakterisierung Raphaëls notwendig: *Figure-toi l'imagination la plus vagabonde, le cœur le plus amoureux, l'âme la plus tendre, l'esprit le plus poétique sans cesse en présence de l'homme le plus caillouteux, le plus atrabilaire, le plus froid du monde? (I, 223).* — Der Vater ist also mehr nur die Folie für die ganz anders geartete Natur des Sohnes, die sich unter dem Druck seiner Autorität um so intensiver nach innen verfestigt und bereit ist, mit voller Leidenschaft hervorzubrechen, wenn sich ein Anlaß bietet. Ganz ebenso ist es in *„le lys dans la vallée“*.

Balzac ist nach allem, was wir von ihm wissen, nie eine tragisch verkannte Persönlichkeit gewesen, die sich von der Mitwelt Härte eingeengt gefühlt hätte. Wir sehen also hier schon, wie er bei der Charakterisierung des jungen Raphaël von seinen eigenen Eigenschaften ausgeht, die er als Jüngling gehabt hat: Phantasie, dichterische Begabung, Sinnlichkeit, Naivität, — diese mit etwas schöneren Namen bezeichnet und sie Raphaël zuschreibt, sie aber in ihm alle unterdrückt, zurückgedrängt sein läßt, damit sein Held eine tragisch interessante Figur werde. — Aus der Zeit, da sein Vater noch lebte,

erzählt Raphaël ein Ereignis ausführlicher: wie er einmal ihm Geld entwendet, gespielt und gewonnen habe. Es ist ihm nicht zum wenigsten um eines besonderen Erlebnisses dabei wichtig: *„De cette soirée, date la première observation physiologique à laquelle j'ai dû, depuis, la pénétration qui m'a permis de saisir quelques mystères de notre double nature."* Seine leidenschaftliche Aufregung gibt ihm nämlich die Fähigkeit, genau zu wissen, was am Spieltisch vorgeht, obwohl er es weder sehen noch hören kann. Er steht zehn Schritte weg, bei der Türe, um sich von seinem Vater nicht überraschen zu lassen, aber seine Seele „flattert" um den grünen Tisch.[1]) So besitzt also Raphaël die Gabe des „zweiten Gesichts", eine übernatürliche Fähigkeit, mit dem Geist zu erfassen, was die Sinne nicht wahrnehmen können, eine Gabe, auf die Balzac — wir sahen schon, in welchem Sinn hauptsächlich — so viel Wert legte. — Hören wir nun, wie Raphaël das äußere Erlebnis beschreibt. Er geht in ein Boudoir und zählt dort das Geld seines Vaters, *„les yeux cuisans, les doigts tremblans" (I, 226).* Plötzlich sieht er in einer Art Vision alle Freuden, die seiner harren, wenn er sich für eine Nacht der väterlichen Autorität entziehen will. *Tout à coup, les joies de mon escapade apparurent devant moi visibles, dansant comme les sorcières de Macbeth autour de leur chaudière, mais alléchantes, frémissantes et délicieuses (I, 226).* Das ist ein charakteristischer Ausfluß des Visionären in Balzacs Anschauung, das wir bei Gelegenheit einer späteren Stelle noch genauer kennen lernen werden. — Es folgt nun eine in ihrer Lebendigkeit an einen Teil der ersten Szene erinnernde Erzählung: alles ist eminent visuell dargestellt; keine Gefühle werden uns beschrieben, sondern nur, was Raphaël mit den Sinnen wahrnimmt, und wie sich seine Empfindungen nach außen kundgeben. *Sans écouter les tintemens de mon oreille ou les battemens précipités de mon cœur, je pris deux pièces de vingt francs que je vois encore! .... Les millésimes en étaient effacés, et, toute usée, la figure de*

---

[1]) *... j'allai me planter près d'une porte, regardant à travers les salons sans y rien voir, car mon âme voltigeait autour du fatal tapis vert ...*

Bonaparte y grimaçait...[1]) *Ayant mis la bourse dans ma poche, et les deux pièces d'or dans la paume humide de ma main droite, je revins vers une table de jeu rôdant autour des joueurs comme un émouchet au dessus d'un poulailler.* — Endlich gewinnt er. Keine Schilderung von Gefühlen! *Mais j'avais gagné! ... A travers le tourbillon d'hommes qui gravitait autour des joueurs, j'accourus à la table avec la dextérité d'une anguille qui s'échappe par la maille rompue d'un filet. De douloureuses, toutes mes fibres devinrent joyeuses. J'étais comme un condamné qui, marchant au supplice, rencontre le roi ... (I, 228).* — Es fehlen 40 frs., man beschuldigt ihn mit Blicken: *Je pâlis, et des gouttes de sueur sillonnèrent mon front jeune (I, 229).* — Doch stellt sich gleich seine Unschuld heraus: *Alors je relevai mon front et jetai des regards triomphans sur les joueurs.* — Äußerst knappe Darstellung, kurze Sätze. Einige wenige Vergleiche, wobei die literarische Reminiszenz fehlt; die Vergleiche mit dem Weih und dem Aal sind beide zwar nicht ganz passend, aber doch anschaulich. Auch der Vergleich mit dem zum Tode Verurteilten, den Balzac unzählige Male in diesen Jahren in allen möglichen Variationen anbringt,[2]) ist hier passender und natürlicher als an vielen andern Orten. — Erinnern wir uns nochmals, daß wir die gleiche Lebhaftigkeit der Beschreibung schon bei dem Höhepunkt der Spielszene am Anfang des Romans fanden. Balzac hat höchst wahrscheinlich ähnliche Szenen selbst beobachtet, vielleicht auch selbst erlebt; später scheint er ja manchmal gern gespielt zu haben.[3]) Aber wie dem auch sei: wir sehen von neuem, was schon aus einer

---

[1]) Man beachte, wie hier die Gegenstandsschilderung, die sonst vielfach in dem Roman noch keinem künstlerischen Zweck dient, sich mit der Handlung verknüpft. Die Einzelheiten, deren sich Raphaël noch so genau erinnert, werden auch für den Leser interessant: sie werden schildernswert.

[2]) Angeregt wohl durch Werke wie V. Hugos *„le dernier jour d'un condamné* und J. Janins *„l'âne mort"*, durch die Erinnerung an Samson (cf. *Corr. p. XLII, „souvenirs d'un paria", „un épisode sous la terreur"*) und durch die Diskussion des Antrags auf Abschaffung der Todesstrafe für politische Verbrechen, den die Oppositionspartei nach der Revolution von 1830 eingebracht hatte, um vier Minister Karls X. zu retten.

[3]) *Corr. LXXXI, p. 130.*

Stelle der *„ph. d. m.“* hervorging, daß Balzacs Talent ihn ganz besonders dazu befähigt, dramatisch bewegte Szenen, in denen eine Leidenschaft mit elementarer Wucht zum Ausdruck kommt, mit einfachen visuellen Mitteln zu schildern.

Raphaël erzählt weiterhin die Ereignisse, die ihn arm machten. Seine Gesinnung schildert er dabei folgendermaßen: *Enfin, quand nous sommes jeunes, quand, à force de froissemens, les hommes et les choses ne nous ont point encore enlevé cette fleur de sentiment si délicate, cette vierge verdeur de pensée, cette noble et pure conscience qui ne nous laisse jamais transiger avec le mauvais, nous sentons vivement nos devoirs, nous avons un honneur, nous sommes francs et sans détours (I, 236).* — Ganz unzweifelhaft spricht hier wieder Balzac: er versetzt sich in seine Jünglingsjahre zurück und idealisiert sich dabei ein wenig. Die Kniffe, die er, von Schulden überhäuft, anwenden mußte, seine Gläubiger zu befriedigen, die Verstellungskunst, die er seinen Korrespondentinnen gegenüber übte, kannte er mit 20 Jahren noch nicht; seine Briefe aus dieser und der folgenden Zeit lassen darüber keinen Zweifel.

Es folgt nun ein ganzes Kapitel, in dem Raphaël ausführlich die Analyse des Seelenzustandes gibt, der ihn dazu trieb, sich von der Welt abzusondern; erst nach einiger Zeit wollte er mit einigen großen Werken an die Öffentlichkeit treten, die ihn mit einem Male berühmt machen sollten. Einen besonders großen Teil dieses Kapitels widmet er seinem Verhältnis zu den Frauen. Seine Haupteigenschaften waren, so erzählt er, ein großes Selbstbewußtsein, eine große Sehnsucht nach Frauenliebe und Ruhm und dabei eine große Schüchternheit den Menschen, besonders den Frauen gegenüber; daher oft eine starke seelische Verstimmtheit.

Inwiefern dürfen nun alle diese Auslassungen autobiographischen Wert beanspruchen? Wir müssen nns da zuerst klar darüber werden, wie es mit Balzacs Selbsterkenntnis bestellt ist. Sie ist nie besonders groß gewesen. Daß den Grund seines Wesens ein derb sinnlicher Zug bildete, hat er nie erkannt oder nie gestehen wollen. Wenn er in sich hineinsieht, findet er da immer ein unauslöschliches Verlangen nach Liebe und Ruhm. Seine Selbsterkenntnis zeigt ihm sich selber also stets nur in idealisierter Gestalt. Dazu verleiht

ihm seine Phantasie eine solch mächtige Kraft der Autosuggestion, daß er sich ganz in diesen seinen vorgetäuschten Charakter hineindenkt, daß ihm dieser wirklich wird, so wie ihm seine Romanhelden wirklich sind, so wie er schon mit dem Erfolg eines Projektes rechnet, wenn er es erst ausgesonnen hat. — Wenn nun dies grenzenlose Verlangen nach idealen und materiellen Gütern sich immer wieder an der Wirklichkeit stieß, so schuf ihm das Enttäuschungen, über die er zwar kraft seines Temperaments immer leicht wegkam, die aber dazu beitrugen, seine Autosuggestion über seinen idealen Charakter wesentlich nach einer bestimmten Richtung hin zu beeinflussen. Sein Verlangen nach einer idealen Frauenliebe stieß außerdem immer wieder mit dem Eindruck, den sein ungeschlachtes Wesen machte, zusammen; er mußte, besonders in seinen jüngeren Jahren, oft merken, wie er durch seine Manieren eher abstieß als anzog, während andere mit weniger Geist und feineren Umgangsformen mehr Glück bei den Frauen hatten. Vielleicht hat er solche Erlebnisse sogar in seinem Verkehr mit *Mme. de Berny* gemacht. In der Erzählung *„une passion au collége"* sagt er einmal: *Je me souviéns alors qu'une jalouse rage m'animait contre ces hommes du monde, vétérans de la séduction, qui, habitués à manier la louange, prodiguaient leurs fadeurs à la jeune veuve quand, moi qui aurais voulu tout lui dire, je ne pouvais rien exprimer. (Œuvres XX, 259 f.).* — Daß die Erzählung in Erinnerung — wenn auch nicht einer Knabenliebe zu Frau von Berny, so doch des Verhältnisses zu ihr — geschrieben ist, wird dadurch wahrscheinlich, daß ein Sohn der Geliebten als Schulkamerad des Erzählers auftritt.[1]) — Dazu kamen noch Enttäuschungen, die ihm sein Verhältnis zu *Mme. de Berny* selbst brachte. In einem Brief an *Mme. Carraud* lesen wir: *Il y a chez moi le culte de la femme, et un besoin d'amour qui n'a jamais été complétement satisfait; désespérant d'être jamais bien aimé et compris de la femme que j'ai rêvée, ne l'ayant rencontrée que sous une forme, celle du cœur, je me rejette dans la sphère tempêtueuse des passions politiques, et dans l'atmosphère*

---

[1]) Cf. Hanotaux et Vicaire, p. 45. — Über seine schlimmen Erfahrungen beim Tanzen vgl. *Laure Surville, B., Corr. p. XVII.*

orageuse et desséchante de la gloire littéraire (Corr. LXVIII, p. 109); d. h. die Liebe zu *Mme. de Berny* mußte, wie das die Umstände mit sich brachten, mit der Zeit aufhören. Alles das trug dazu bei, in seiner Phantasie den idealen Balzac zu schaffen, an dessen Realität er glaubt: den Menschen, der sich stets nach einer großen Liebe sehnt und dessen Sehnen nie befriedigt wird. Bezeichnend ist nun aber, wie in der *Correspondance* diese Idealgestalt nur in seinem Verkehr mit Frauen auftritt, in deren Herzen er sich einen Platz sichern will. Es ist hier absolut nicht auseinanderzuscheiden, inwieweit er sich selbst über seine wahre Natur täuscht, und inwieweit er bewußt sich seinen Korrespondentinnen interessant machen will; so stark ist er den Eingebungen seiner Phantasie unterworfen. So schreibt er an die *Hanska* noch vor dem ersten Zusammentreffen in *Neuchâtel: Depuis que j'ai respiré et sachant ce qu'était un souffle pur échappé de lèvres pures, j'ai souhaité l'amour d'une jeune et jolie femme, et tout m'a fui* (*Lettres à l'étrangère*, Januar 1833). Das ist, wie alle diese von Verstellung strotzenden Briefe an die *étrangère* aus jener Zeit (cf. besonders IV, p. 15 ff.), auf den ersten Blick nichts weiter als ein verstecktes Liebeswerben. Das Vermögen, der Rang, die Nationalität der Fremden haben ihm in die Augen gestochen, er wünscht, von ihr geliebt zu werden — und er liebt sie schon. Er hat das — bewußte oder unbewußte? — Gefühl, daß er ihre Liebe am besten gewinnen werde, wenn er zuerst ihr Mitleid errege — aber schon glaubt er selber, daß er der ideale, enttäuschte Mensch sei, als den er sich hinstellt. Er gewinnt ihre Liebe, aber dasselbe Manöver, dieselbe Autosuggestion wiederholt sich bei seinem Verhältnis zu *Louisa*. Ihr gegenüber kann er nicht genug von seinen Anstrengungen und Leiden erzählen; er schreibt ihr: *Un attachement inconnu au monde, dans le secret duquel ne serait personne, est un de mes rêves; et il y a en vous un cœur qui a autant d'imagination que l'imagination a chez moi de cœur. ... Pouvez-vous empêcher un poëte de vous rêver jeune, belle et spirituelle! Quand on a tant désiré cette réunion de tendresse chez une femme, n'est-il pas naturel d'y croire, quand le rêve se présente au moment où la vie lasse, où l'on aime mieux le repos de la mort qu'un constant travail? Oui, mon rêve*

ne s'est jamais réalisé; j'ai vu toutes les femmes désirer que leur affection fût connue. C'est ou une gloire pour elles, ou un sacrifice de plus; moi, je voudrais une tendresse qui fût un secret entre deux êtres seulement, éternellement inconnu, caché comme le trésor de l'avare; mais il paraît que cette céleste poésie est impossible (Corr. p. 257 f.). — Auch das ist wieder ein deutliches Liebeswerben, bei dem er aber selbst vergißt, daß es ihm nicht ernst ist. Weniger kühn konnte er sich der *duchesse d'Abrantès* gegenüber ausdrücken, doch klingt derselbe Ton an, wenn er ihr schreibt: *L'amitié que vous daignez m'offrir, madame, est une chimère que je poursuis toujours, malgré les fréquents désappointements qui me sont échus. Depuis le jeune âge, au collége, j'ai cherché non pas des amis, mais un ami (Corr. XXX, p. 65).* Ähnlich vorsichtig spricht er sich in einem Brief an die *marquise de Castries* aus *(Corr. LX, p. 103).* — Gern hebt er auch, um sich in die Herzen der Frauen einzuschmeicheln, seine kindliche Naivität hervor. Sehr bezeichnend ist die Stelle, wo er *Louisa* zu bewegen sucht, in persönliche Bekanntschaft mit ihm zu treten. Um sie über Gefahren zu beruhigen, denen sie dabei ausgesetzt zu sein fürchtet, schreibt er ihr: *Si vous connaissiez tout ce qu'il y a de chevaleresque dans ma loyauté, vous ne seriez pas si désespérée de refuser ce que je demande. D'abord, je ne demande pas à vous voir ni à vous connaître; je demande comment nous serons amis sans cela. Je suis plein de foi pour le miracle, et, l'ayant promis, c'est à vous de le réaliser. Remarquez que vous n'aurez jamais de tels élémens, un cœur si enfant et si croyant, une âme si peu homme, quoi que vous en disiez (Corr. p. 260).*

Ganz genau dasselbe ideale Selbstportrait, von dem wir nie wissen, inwieweit es aus bewußter Verstellung oder aus Autosuggestion hervorgegangen ist, zeichnet nun Balzac in der Beschreibung, die Raphaël seinem Freund von sich gibt. Die Ähnlichkeit springt mit jedem Satz hervor. Wie sehr er dabei sich selber in seinen Helden hineinlegt — oder sich in ihm zu erkennen geben will? — zeigt besonders die Stelle, wo Raphaël von seiner Naivität spricht: *Maintenant, j'en suis certain, la sincérité de mon caractère a dû leur déplaire! Peut-être veulent-elles un peu d'hypocrisie? . . . Mais, moi, qui suis,*

tour-à-tour, dans la même heure: enfant, homme, savant, futile, penseur, sans préjugés et plein de superstitions, femme comme elles; n'ont-elles pas dû prendre ma naïveté pour du cynisme, la pureté même de la pensée, pour du libertinage? La science leur était ennui; la langueur féminine, faiblesse (I, 249 f.). — Wer das sagt, ist doch niemand anders als der Verfasser der „*physiologie du mariage*", des Werkes, das zu Balzacs Verdruß schlecht aufgenommen worden war, von dem ihm *Mme. de Berny* abgeraten hatte, das er gegenüber *Mme. Carraud* und der *marquise de Castries*, das er in der Vorrede zur „*p. d. ch.*" hatte verteidigen müssen.[1]) Sucht er absichtlich zu erkennen zu geben, daß er sich mit Raphaël identifiziert wissen will? Wahrscheinlich genug ist es. — Ein anderes Beispiel dieser halbwahren Pose. Man erinnert sich der eben zitierten Stelle aus dem Brief an *Mme. Carraud.* Ganz im selben Sinn sagt Raphaël: *Ainsi, toutes les femmes m'ont condamné. J'ai accepté, dans les larmes et le chagrin, l'arrêt porté par le monde. Puis cette peine a produit son fruit. Je voulus me venger de la société; je voulus posséder l'âme de toutes les femmes en me soumettant les intelligences, voir tous les regards fixés sur moi quand mon nom serait prononcé par un valet à la porte d'un salon (I, 250).* — Es ist schwer, sich Balzac „*dans les larmes et le chagrin*" vorzustellen, weil ihn die Welt nicht anerkennen will. Aber wir sehen unter dieser larmoyanten Maske das Gesicht des fünfundzwanzigjährigen Magnetiseurs durchschimmern, wir erkennen, daß Balzac noch derselbe ist, der, als er für einen seiner ersten Romane ein paar hundert Franken bekommen hat, der Schwester zukunftsfreudig schreibt: *Dans peu, lord R'hoone sera l'homme à la mode, l'auteur le plus fécond, le plus aimable, et les dames l'aimeront comme la prunelle de leurs yeux. Alors, le petit brisquet d'Honoré arrivera en équipage, la tête haute, le regard fier et le gousset plein; à son approche, on murmurera de ce murmure flatteur d'un public idolâtre . . . (Corr. XVIII, p. 42 f.)* — Der Ehrgeiz und die Ziele sind dieselben geblieben, nur die offene Naivität ist geschwunden, die selbst über ihre Träume lacht.

Andere Züge der Selbstanalyse Raphaël-Balzacs haben

---

[1]) *Corr. p. 286, 67, 97.*

allerdings unverfälschteren Charakter; so wenn er von sich sagt: *Malgré la voix intérieure qui doit soutenir tous les hommes de talent dans leurs luttes et qui me criait: — Courage! ... marche! ... Malgré les révélations soudaines de ma puissance dans la solitude; et malgré l'espoir dont j'étais animé en comparant les ouvrages nouveaux admirés du public, à ceux qui voltigeaient dans ma pensée, je doutais de moi, comme un enfant sans mère. J'étais la proie d'une excessive ambition, je me croyais destiné à de grandes choses et me sentais dans le néant (I, 242f.).* Solche widerstreitenden Empfindungen mag Balzac nach seiner großen finanziellen Katastrophe gehabt haben, als er sich anschickte, sich mit der Feder wieder freizuarbeiten, und auch später noch, wenn er manchmal überanstrengt und mißmutig an seiner Zukunft zweifelte.[1]) — Das starke Selbstbewußtsein des Beobachters Balzac spricht aus den Worten: *La curiosité philosophique, les travaux excessifs, l'amour de la lecture, qui, depuis l'âge de sept ans jusqu'à mon entrée dans le monde, ont constamment occupé ma vie, ne m'auraient-ils pas doué de la facile puissance avec laquelle, s'il faut vous en croire, je sais rendre mes idées et aller en avant dans le vaste champ des connaissances humaines?* Nun fällt er in die Attitüde des Verkannten und des Philosophen: *L'abandon auquel j'étais condamné, l'habitude de refouler mes sentimens et de vivre dans mon cœur, ne m'ont-ils pas investi du pouvoir de comparer, de méditer?* Und nun spricht wieder Balzac selber, der von der übernatürlichen Macht seiner Intuitionsgabe und seines Willens fest überzeugt ist: *Ma sensibilité ne s'étant pas dissipée au service de ces irritations mondaines, qui, de la plus belle âme, en font une guenille, ne s'est-elle pas concentrée pour devenir l'organe perfectionné d'une volonté plus haute que celle de la passion? ... (I, 248f.).* Es ist wieder niemand anders als Balzac, der spricht: *Je m'instituai grand homme. Dès mon enfance, je m'étais frappé le front en me disant comme André de Chénier: „Il y a quelque chose là! ...“ Je croyais sentir en moi une pensée à exprimer, un système à établir, une science à expliquer (I, 251).* Balzac hat sich hier ausgezeichnet erkannt. Das Bestreben, mit seinen

---

[1]) Cf. *Corr. LVII, p. 100.*

Werken etwas ganz Neues, Großes auf dem Gebiet der geistigen Betätigung zu schaffen, oder doch sie so aufgefaßt zu wissen, ist ein durchgehender Zug seines Wesens, besonders in den ersten Jahren nach 1828. Er schreibt die *„ph. d. m.“*, die *„p. d. ch.“* und deren Vorrede, in der er ein ästhetisches System aufstellt, *„Louis Lambert“*. Er weist die *marquise de Castries* auf das philosophische Gebäude hin, das er in den *„romans et contes philosophiques“* errichtet habe *(Corr. LVI, p. 98)*; er rühmt sich, allein in der *„p. d. ch.“* ein philosophisches System entwickelt zu haben *(Œuvres XXII, 405)*. Er ist mit diesem Zug ganz ein Kind seiner Zeit. — Am Schluß des Kapitels erklärt Raphaël, wie er sich sein Frauenideal denkt. Das große Genie, der starke Arbeiter, hat weder Lust, sich von dem eitlen Egoismus einer Frau beherrschen zu lassen, noch Zeit, ihnen in jener empfindsamen Weise die Cour zu schneiden, wie sie es gern haben. *Il faut plus que de l'amour à un homme pauvre et grand, il a besoin de dévouement; . . . La véritable épouse en cœur, en chair et en os se laisse traîner là où va celui en qui résident sa vie, sa force, sa gloire, son bonheur (I, 254 f.).* — Das ist auch Balzacs eigenste, persönliche Auffassung von der Sache. Die *duchesse d'Abrantès* beklagt sich, daß Balzac ihren Empfindungsreichtum gegenüber ihrer Energie heruntergesetzt habe; er entschuldigt sich, betont aber nochmals seine Ansicht: . . . *j'ai formé cet axiome que la femme n'est jamais si touchante et si belle que lorsqu'elle renonce à tout empire et s'humilie toujours devant un maître (Corr. XXX, p. 64;* 1829*)*. Um dem Urteil die Spitze gegen die Herzogin abzubrechen, wendet er es rein ästhetisch.

Die Analyse dieses Kapitels ergibt also nichts wirklich Neues über Balzacs Charakter oder seine innere Entwicklung: das Selbstporträt, das er gibt, ist zu unzuverlässig; aber sie bestätigt uns schon Bekanntes darüber und zeigt zugleich, wie er, unterstützt von einer lebhaften Phantasie, nicht nur in seine Briefe, sondern auch in den Roman seine Persönlichkeit hineinträgt. Es läßt sich nie Gewisses darüber sagen, wie weit er diese Pose bewußt anwendet; daß er von ihr Gebrauch macht, ist sicher und wird durch *„Louis Lambert“* erhärtet, wo der Autor, noch geschickter, seine Gedanken

einem verstorbenen Freunde unterlegt und dabei doch unzweideutig zu verstehen gibt, daß es die seinen sind.

2.

In den nächsten beiden Kapiteln erzählt Raphaël einleitend seinen neuen Lebensplan und den Anfang seines Einsiedlerdaseins, bevor er näher auf sein Verhältnis zu Pauline eingeht. Balzac, der sonst gern in großen Summen wühlt, gibt sich hier auch einmal mit dem Budget eines armen Studenten ab und erzählt dessen Berechnungen nicht weniger ausführlich. Sie gewinnen für uns Interesse, weil nachher Raphaëls Glück oder Unglück von ihnen abhängt. An eine Betrachtung über der Welt Undank gegenüber dem wahren Talent schließt sich dann eine Schilderung der Aussicht, die Raphaël von seiner Mansarde hat, wenn er fröhlich und zufrieden mit seiner Arbeit sein Brot und seine Milch verzehrt. Diese Schilderung ist sehr zu beachten: sie ist, wenn auch kurz, eine der besten im Buche. Ihre Eigenart entspringt der liebreichen Beobachtung des Unscheinbaren, die es mit sich bringt, daß die Darstellung an und für sich nichts Harmonisches, keine besonders schönen Farben, sondern nur Charakteristisches hervorhebt, dieses geschickt auswählt und so einheitliche kleine Stimmungsbilder gibt. So wird geschildert, wie das einförmige, dunkle Häusermeer teilweise durch den aus den Fensterläden hervordringenden Lichtschimmer, oder durch den fahlgelben Laternenschein, der von unten herauf durch den Nebel die Richtung der Straße andeutet, erhellt wird.[1]) — Die graue Einsamkeit belebt sich hie und da, mit dem eckigen Profil einer Alten, die ihre Blumen begießt, der Gestalt eines jungen Mädchens bei der Toilette, von dem man nur den Kopf und die blendendweißen Arme sieht, die die Haare in die Höhe heben. Wie sehen das Fluggras in den Dachrinnen, beobachten die Färbung, die das Moos unter der Einwirkung des Regens oder der Sonne

---

[1]) *I, 262 f.: Tantôt, le soir, des raies lumineuses, parties des volets mal fermés, nuançaient et animaient les noires profondeurs de ce pays original. Tantôt les lueurs pâles des réverbères projettaient d'en bas des reflets jaunâtres à travers le brouillard, et accusaient faiblement les rues dans les ondulations de ces toits pressés, océan de vagues immobiles.*

annimmt.[1]) Alles kurze Einzelschilderungen, wenige, hingeworfene Züge, die aber den Eindruck des Ganzen stark vermitteln und Stimmung hervorrufen, ohne künstlich Stimmung zu machen. Erst am Schluß wird die Schilderung allgemeiner und verschwommener. — Daß sie als Ganzes so vortrefflich gelungen ist, hat seinen guten Grund. Wenn Balzac Raphaël erzählen läßt, wie er in seiner Jugend mehrere Jahre unter ärmlichen Umständen in einer Mansarde gelebt und an Werken gearbeitet habe, die ihn berühmt machen sollten, so schwebt ihm dabei natürlich die Mansarde der *rue Lesdiguières* vor, die er mehr als ein Jahr bewohnte. Die Aussicht hat er gesehen, studiert und mit dem frischen Gedächtnis des Zwanzigjährigen in sich aufgenommen. Nun erinnert er sich wieder an sie und beschreibt sie. Und daß ihm gerade eine solche Schilderung von Geschautem besonders gut gelingt, ist bezeichnend für seine ganze Veranlagung. — Daß er sich aber über die richtige, künstlerische Verwertung einer solchen Schilderung noch nicht klar ist, zeigt die Stelle, die er ihr angewiesen hat. Hätte er sie in die Erzählung eingereiht, so hätte sie, wie nachher die Schilderung des Zimmers, dazu beigetragen, Raphaëls Leben in seiner Ärmlichkeit und Abgeschlossenheit noch lebendiger zu charakterisieren; hier steht sie isoliert. Die Aussicht von der Mansarde wird uns beschrieben, noch ehe wir wissen, wie Raphaël dorthin gekommen ist, und wie es dort aussieht.

Paulines graziöses Spiel in der *rue des Cordiers* ist es, was an einem schönen, warmen Sommerabend Raphaëls Aufmerksamkeit auf diese Gegend lenkt und ihn veranlaßt, sich in *Rousseaus* altem Haus, dem *hôtel Saint-Quentin*, einzumieten. Dort wird er in eine Mansarde geführt, — *qui avait vue sur les toits, sur les cours obscures des hôtels garnis du voisinage, et par les fenêtres desquelles passaient de longues perches chargées de linge . . . Rien n'était plus horrible. — Cette mansarde aux murs jaunes et sales sentait la misère et appelait un savant. La toiture s'en abaissait irrégulièrement et*

[1]) l. c.: *J'étudiais les mousses, leurs couleurs ravivées par la pluie, et qui, sous le soleil, se changeaient en un velours sec et brun à reflets capricieux.*

les tuiles disjointes y laissaient voir le ciel ... Il y avait place pour un lit, une table, quelques chaises; et, sous l'angle obtus du toit, je pouvais loger mon piano (I, 267 f.). So wird in einer möglichst kurzen, kahlen Schilderung das Bild dieses kahlen, häßlichen Raums gegeben. Aber das Studium, die geistige Arbeit, verschönt Raphaël seine ganze Umgebung. Jeder einzelne Gegenstand wird ihm so wert. *Le bureau chétif sur lequel j'écrivais et la basane brune dont il était couvert, mon piano, mon lit, mon fauteuil, les bizarreries de mon papier de tenture, mes meubles, tous devinrent pour moi d'humbles amis, les complices silencieux de mon avenir ... Que de fois, en les regardant, je leur ai communiqué mon âme! ... Souvent, en laissant voyager mes yeux sur une moulure déjetée, je rencontrais des développemens nouveaux, une preuve frappante de mon système ou des mots que je croyais heureux pour rendre des pensées presque intraduisibles ... A force de contempler ces objets, je leur trouvais une physionomie, un caractère, et ils me parlaient souvent. Si, par dessus les toits, le soleil couchant me jetait à travers mon étroite fenêtre une lueur furtive, ils se coloraient, ils avaient des caprices, ils pâlissaient, brillaient, s'attristaient ou s'égayaient, me surprenant toujours par une multitude d'effets originaux ... (I, 270 f.).*

Sehen wir von hier auf die *„sc. d. l. v. pr."* zurück und auf *„Eugénie Grandet"* vor, so finden wir, daß die Milieuschilderung hier wieder einen Schritt nach vorwärts gemacht hat. Balzac stellt hier nicht nur dar, wie ein Raum mit den Gegenständen darin — analog dem Komptoir *Guillaumes* in *„Gloire et Malheur"* — dem Bewohner durch die Vertrautheit damit, die ihm seine Abgeschlossenheit von der übrigen Welt gibt, interessant und lieb wird; sondern er schildert auch zugleich den Raum, wenn auch noch so knapp. Es ist bezeichnenderweise die Erinnerung an eigene Erlebnisse, die dem Schriftsteller dazu Anlaß gibt. Das ist ein nicht unwichtiger Fortschritt; ein größerer hat allerdings noch zu geschehen. Erst in *„Eugénie Grandet"* werden uns die Lokalitäten — z. B. der große Saal — und ihre Ausstattung durch unauffällige Erwähnungen die ganze Erzählung hindurch gegenwärtig gehalten; erst dort weiß es der Dichter so einzurichten, daß nicht nur in der handelnden Personen, sondern auch in

des Lesers Erinnerung ein beständiger Assoziationswechsel zwischen gewissen Teilen der Handlung und gewissen Teilen der Örtlichkeit stattfindet. Davon spüren wir aber in Raphaëls Erzählung fast gar nichts. Sie eilt vorwärts, dem glänzenden Boudoir *Fœdoras* zu. Nur später, wie Raphaëls erstes Wiedersehen mit *Pauline* erzählt wird, heißt es einmal flüchtig: *Quand il se trouvait sur le seuil usé, sur la dalle cassée de cette porte où, tant de fois, il avait eu des pensées de désespoir ... (II, 156).* Das ist alles; wir haben vorher noch nicht einmal von den erwähnten Dingen gehört. Und doch vergleiche man die Wirkung solcher, über alle Maßen gewöhnlicher Redewendungen mit einer nicht in die Handlung verwobenen Verknüpfung von Mensch und Milieu wie der folgenden: *Ah! comme une existence peut devenir orageuse entre les quatre murs d'une mansarde! ... L'âme humaine est une fée; elle métamorphose une paille en diamans; et, sous sa baguette, les palais enchantés éclosent comme des fleurs sous les chaudes inspirations du soleil ... (I, 358 f.).*

Den Stempel des Selbsterlebten und eindringlich Erlebten trägt übrigens nicht nur die Schilderung der Mansarde, sondern auch die von *Laure Surville* mit Recht so gepriesene Auslassung über das Glück des geistigen Schaffens, ein Glück, das allerdings der Verfasser des *„Cromwell“* noch nicht so lebhaft empfinden mochte, wie der der *„p. d. ch.“*. Balzac entschuldigt sich unnötig, daß er sinnliche Bilder zur Veranschaulichung des geistigen Vorganges verwendet; sie sind poetisch und treffend. Man hört ihn wirklich nicht oft allgemein über Gefühle meditieren, ohne daß er geschmacklos wird. Wenn er es hier nicht geworden ist, so ist das wohl dem zugrunde liegenden Erlebnis zuzuschreiben, das dem Schriftsteller ohne Mühe die Form eingab.

Raphaël erzählt weiter von seinem großen Werk, der *„théorie de la volonté.“* — Manche scheinen geneigt, diesen Zug als einen autobiographischen anzunehmen, zumal da er sich auch in *„Louis Lambert“* findet, und auf *Laure Survilles* Zeugnis hin. Dafür scheint mir nicht viel Grund vorhanden zu sein. Balzac beschäftigte sich wenigstens nicht während seines Aufenthalts in der *rue Lesdiguières* mit einer Willenstheorie, sonst würden wir in der *Correspondance* wohl etwas davon

hören. Daß er schon im *Collège* eine solche Abhandlung geschrieben haben soll, ist natürlich noch weniger glaublich.[1] — Erinnern wir uns vielmehr nochmals daran, daß die Form von *„Louis Lambert"* das Werk einer geschickten Berechnung ist, mit der es Balzac möglich macht, die Bedeutsamkeit seiner Ideen und die Genialität von deren Urheber aufs Denkbarste herauszustreichen, ohne sich offen der Anmaßung schuldig zu machen. In diesem Sinne ist also höchstwahrscheinlich in *„Louis Lambert"* die Erfindung und Erwähnung einer *„théorie de la volonté"* nur ein weiterer Trick, um die geistige Bedeutung *Lamberts*, und damit indirekt Balzacs eigene, noch mehr zu betonen; dasselbe gilt für die *„p. d. ch."*, in deren genialem Helden sich ja Balzac auch, wenn gleich nicht so deutlich, porträtiert. Aus eben diesem Grunde läßt Balzac wohl *Louis Lambert* auf seine philosophischen Ideen, die er, Balzac, selbst erst in jüngster Zeit soweit ausgebildet hatte, schon als Knaben kommen: auch diese Illusion soll die Vorstellung von *Lamberts* und seiner Genialität erhöhen. Wer an der Berechtigung dieser Vermutung zweifelt, lese die Stelle in *Louis Lambert*, in der Balzac jeden Schein einer bloßen Fiktion zu entfernen sucht und zugleich mit Anspielung auf die *„p. d. ch."* geschickt suggeriert, daß die Ideen zu diesem letzteren Roman aus seiner Kindheit stammen: *Ce fut en mémoire de la catastrophe arrivée au livre de Louis que, récemment, dans l'ouvrage par lequel commence la série de ces contes, je me suis servi pour une œuvre fictive du titre réellement inventé par Lambert. Mais cet emprunt n'est pas le seul que je lui ai fait. Son caractère, ses occupations, m'ont été très utiles dans cette composition, dont le sujet est dû à quelque souvenir de nos jeunes méditations (Nouveaux Contes philosophiques, p. 335 f.).*

Im nächsten Kapitel spricht Raphaël über seine Beziehungen und sein Verhältnis zu *Pauline*. Man darf fragen: entspricht *Pauline* einer Erinnerung, wie so manches andere in diesem Teil des Romans? Wenn Raphaëls Mansarde nichts anderes ist als die Balzacs aus den Jahren 1819 und 1820,[2] so mag

[1]) Cf. Sp. de Lovenjoul, *Hist. des œuvres, p. 402.*

[2]) Erinnert doch einiges aus der Beschreibung seines Einsiedlerlebens direkt an Stellen der *Corr.* aus jenen Jahren. Cf. G. Ruxton, p. 25f.

Balzac auch bei der Konzeption der Paulineepisode ein Verhältnis aus jener Zeit vorgeschwebt haben. — So ist es in der Tat allem Anschein nach. Schon in dem ersten Brief des *Corr.* erwähnt Balzac scherzhaft den Flirt mit der Tochter der im Stock unter ihm wohnenden Vermietersleute: *Comment! tu ne vois pas que c'est un petit reste des galanteries que je débite à la demoiselle du second? Mais, hélas! mes amours ont été furieusement troublées, depuis que je me suis aperçu qu'elle aime un domestique! Oui, Moi-Même lui conte fleurette! (Corr. I, p. 2)!* Er weiß sich dann bei der Familie heimisch zu machen, wird zum Essen geladen; man spielt ziemlich langweilig; manchmal ist es interessanter, wenn es um Geld geht und der junge Liebhaber drei Frc. gewinnt. Er sucht sich bei dem Mädchen einzuschmeicheln, indem er ihr Stunden gibt, die allerdings nicht über das Elementarste hinausgehen. Cf. *Corr. VI, p. 9: Les amours vont bien: Zaïre commence à écrire lisiblement; mais jamais je ne ferai rien d'elle pour la littérature.* Die Schwester wirft ihm einmal scherzhaft seine Untreue einem früheren Mädchen gegenüber vor, und er verteidigt sich galant *(Corr. VI. p. 11f.).* So knüpft Balzac — wir sehen von neuem, wie lebhaft seine Erinnerung ist — mit der Einführung *Paulines* an ein Erlebnis aus seiner Einsiedlerzeit von 1819/1820 an. Mehr als eine bloße Anknüpfung liegt wohl nicht in diesem Zusammentreffen.

Bei der Beschreibung seines Verhältnisses zu *Pauline* hebt Raphaël hervor, was wir eigentlich schon wissen, daß solch ein armes Mädchen nicht das Objekt seiner Liebe sein könne: *j'avoue à ma honte que je ne conçois pas l'amour dans la misère (I, 283).* Er möchte aus dem natürlichen Mädchen, das sie ist, gern eine vornehme Salondame machen.[1] Und lange erzählt er dem Zuhörer, wie er sich den Reichtum der Frau, die er lieben kann, vorstellt — ein Thema, über das ihn der Schriftsteller deshalb hier so beredt werden läßt, weil er selber hier aus dem Herzen spricht. Es fehlt ja eigentlich *Pauline* auch nur das Geld, um eine der Frauen zu sein, die nach der *„ph. d. m.“* die einzigen Frauen sind.

---

[1]) *I, 287: Elle était tout sentiment, toute fraîcheur, je la voulais sèche et froide.*

Sie ist von vornehmer Abkunft; auch verwandelt sie sich plötzlich — man weiß nicht recht wie — aus dem netten kleinen Mädchen, das auf der Straße mit einer Freundin Federball spielt, in eine königliche Schönheit, deren Reize unter ihrem ärmlichen Äußeren hervortreten. *Quand je rentrais, je la trouvais chez moi, dans la toilette la plus modeste, mais au moindre mouvement qu'elle faisait, sa taille élégante et souple, les attraits de sa personne se révélaient sous l'étoffe grossière dont elle était vêtue. Elle avait un pied mignon dans d'ignobles souliers. C'était l'héroïne du conte de Peau-d'Ane, une reine en esclavage (I, 281).* Wenn sie also die Geliebte Raphaëls werden soll, so fehlt ihr nur noch wenig. — So sehen wir jetzt schon, wie Balzacs Ansichten über die Liebe die Konzeption seiner Personen und Verhältnisse beeinflussen, ganz im Gegensatz zu der Bereicherung des Stoffgebietes, die, wie wir sehen werden, die nächstfolgenden Partien der Gattung des Romans zuführen.

3.

Verlassen wir nun hier vorläufig *Pauline*, bis ihr Bild und ihre Bedeutung uns in der weiteren Entwicklung der Geschichte klarer werden. Sie nimmt in Raphaëls Erzählung wenig Raum ein; dagegen tritt nun die Frau auf, die auf sein Leben einen so großen Einfluß haben soll: *Fœdora*. — Sehen wir diese Gestalt kritisch an, so ergibt sich ohne weiteres zweierlei: einmal, daß sie Balzac wichtig ist; daß er sich viel Mühe gegeben hat, sie zu zeichnen; und dann — das wird aus einer Anzahl Stellen klar — daß sie und Pauline bewußt als Kontrastfiguren gedacht sind. Schon dies legt die Vermutung nahe, daß *Fœdora* weniger als lebhaft angeschautes Individuum konzipiert ist, mehr bewußt als ein Typus, dem erst die Darstellung individuelle Züge gibt. Dagegen spricht nicht, was Balzac an *Mme. Hanska* schreibt: *J'ai fait Fœdora de deux femmes que j'ai connues sans être dans leur intimité. L'observation m'a suffi, outre quelques confidences (Lettres à l'étrangère, p. 9).* Balzac verfehlt nicht, uns mit wünschenswerter Deutlichkeit zu sagen, daß er in *Fœdora* einen Typus darstellen will. Nach Schluß der Erzählung tritt er vor den Vorhang und läßt sich über das Wesen der beiden Frauengestalten aus, über *Pauline* ziemlich mysteriös, nicht so über

Fœdora: auf die Frage, was mit ihr sei, antwortet er: *Oh! Fœdora! ... Vous la rencontrerez! ... Elle était hier aux Bouffons, elle ira ce soir à l'Opéra! ...* Und noch deutlicher, im selben Sinne, setzt er in einer späteren Bearbeitung hinzu: *elle est partout. C'est, si vous voulez, la société (Œuvres XV, 242).*[1])

Das ist alles, was wir zunächst über die Persönlichkeit *Fœdoras* erfahren. Sie verkörpert, vielleicht in Anlehnung an die oder jene Dame aus Balzacs Bekanntenkreise, die hohe Gesellschaft jener Tage, jene herzlose, blasierte, egoistische Welt, die darzustellen das Programm des ganzen Romans ist, die Welt, von deren verführerischem Glanz und üppigem Reichtum das arme Talent träumt, und die ihn grausam zurückstößt. — So stellt es auch Raphaël in seiner Erzählung dar. Nicht der Eindruck der Persönlichkeit dieser Frau ist es, was ihn zuerst mächtig fasziniert, sondern der Name, der Gedanke an eine Frau dieses Namens. Ohne daß er sie kennt, schafft er sich in seinen Träumen ein Idealbild von ihr: *Mais ce nom, cette femme étaient le symbole de tous mes désirs et le thème de ma vie. Le nom réveillait les poésies artificielles du monde, en faisant briller les fêtes, la vanité, les clinquans; la femme m'apparaissait avec tous les problèmes de la passion dont je m'étais affolé. Ce n'était peut-être ni la femme ni le nom, mais tous mes vices qui se dressaient debout dans mon âme pour me tenter de nouveau. — La comtesse Fœdora, riche et sans amant, résistant à des séductions parisiennes! ... C'était l'incarnation de mes espérances, de mes visions. Je me créai une femme, je la dessinai dans ma pensée, je la rêvai (I, 294 f.).*[2])

Wie Balzac bei der Darstellung dieses Charakters zuwege gegangen ist, das ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Doch

---

[1]) Schon in der anonymen Vorrede zu der Ausgabe der *romans et contes philosophiques* von 1831 gibt Balzac diese bestimmtere Deutung: *... notre société si dangereusement sceptique, blasée et railleuse, véritable Fœdora sans âme et sans cœur* (Sp. de Lovenjoul, *Histoire des œuvres, p. 170*).

[2]) Cf. *II, 45* (nachdem Raphaël abgewiesen ist): *Il ne s'agit plus de la Fœdora vivante, de la Fœdora du faubourg Saint-Henri, mais de ma Fœdora, de celle qui est là! ... dis-je en me frappant le front.*

läßt sich mit ziemlicher Bestimmtheit Folgendes sagen: eine gewisse Summe von Zügen ist *Fœdora* eigen, die sie als Typus der höheren Gesellschaft charakterisieren. Sie ist eitel, hat kein Mitleid für die Armen und Unglücklichen, ist ohne tieferen inneren Gehalt, hochmütig, ironisch usw. Aber etwas wird bei der Erzählung von ihr besonders hervorgehoben, das nicht eben ein Charakterzug ist, sondern mehr das Hervorstechendste an dem Eindruck, den sie auf Raphaël macht: das Geheimnisvolle in ihrer Natur. Gehen wir die ganze Liebesgeschichte Raphaëls kurz durch, um zu bemerken, welch großer Raum der Darstellung dieses Zuges gegeben ist. — Zunächst ist ihr ganzes früheres Leben problematisch; man weiß nicht, ob sie je verheiratet war, und wie. Sie ist ein Unikum in der Pariser Gesellschaft, besonders ob ihrer Sprödigkeit. *Une femme à marier qui possède près de quatre-vingt mille livres de rentes et qui ne veut de personne ou dont personne ne veut! . . . Espèce de problème féminin, une Parisienne à moitié Russe, une Russe à moitié Parisienne! . . . (I, 293). — Les plus audacieux de nos maîtres, les plus habiles ont échoué, l'ont avoué, lui sont restés fidèles, l'aiment encore et sont ses amis dévoués . . . Cette femme n'est-elle pas une énigme? (I, 304).* — Sie ist eine so interessante Persönlichkeit, daß Raphaël seinen ganzen Scharfsinn aufwendet, sie zu durchschauen. *Appelant à mon secours toutes mes connaissances physiologiques et mes études antérieures sur la femme, je consacrai le reste de la soirée à l'examen le plus minutieux de sa personne et de ses manières (I, 306 f.).* — Ihre Vergangenheit, ihr ganzes Wesen sind geheimnisvoll, und nur mit Aufwendung seiner schärfsten Beobachtungskünste meint Raphaël sie verstehen zu können. *Il y avait certes tout un roman dans cette femme! . . . — — il fallait une observation aussi sagace que la mienne pour découvrir dans cette nature les signes d'une destinée de volupté! — — Avant d'arrêter les yeux sur une personne, elle préparait son regard comme s'il se passait je ne sais quoi de mystérieux en elle-même — — —* etc. *(I, 308 f.).* Das sagt Raphaël ihr auch in seiner beißenden Entgegnung auf ihre Abweisung: *Relativement aux autres sujets de votre espèce, vous êtes un phénomène (I, 328).* — Der bloße Gedanke, mit ihr zusammensein zu dürfen, erscheint

ihm als etwas ganz Ungewöhnliches. *Il y eut dans tout cela je ne sais quoi de fantastique: c'était un rêve en plein jour (I, 364). Fœdoras* Verhalten ihm gegenüber ist ihm unerklärlich; einmal scheint es ihm unmenschliche Grausamkeit, dann, auf eine Andeutung *Rastignacs* hin, wieder edle Großmut. Einmal glaubt er, aus ihrem Benehmen auf ihre Liebe schließen zu dürfen. Aber sie will nur durch seine Vermittlung die Dienste des Herzogs von N. erlangen und behandelt ihn nachher kühler als zuvor. Was eigentlich hinter ihr steckt, weiß Raphaël nach wie vor nicht, wenn er sie auch allmählich besser erkennt. — — — *Elle avait peut-être un cœur de bronze sous son enveloppe grêle et gracieuse (I, 377).* — Sie ist ein geheimnisvolles Wesen, das, wie der Raritätenhändler, in unbekannten Sphären lebt. *Elle n'était ni vertueuse ni fautive, elle vivait loin de l'humanité, dans une sphère à elle: enfer ou paradis. . . . Mystère femelle, vêtu de cachemire et de broderies, la comtesse mettait en jeu tous les sentimens humains dans mon cœur: orgueil, fortune, amour, curiosité (I, 381).* — Einmal fallen Raphaël einige Romantypen phantastischer Natur ein, und er meint, die Gräfin sich durch einen Vergleich mit ihnen erklären zu können *(I, 391 f.).* — Endlich greift er zu einem ebenso zweifelhaften wie verzweifelten Ausweg: er will eine Nacht in *Fœdoras* Schlafzimmer zubringen, um zu erfahren, ob das Geheimnis, das sie umgibt, vielleicht mit ihrer Körperbeschaffenheit zusammenhängt. *Alors, me disais-je en revenant, pour résister à l'amour d'un homme de mon âge, à la chaleur communicative de ce puissant fanatisme, à cette belle contagion de l'âme, Fœdora doit être gardée par quelque mystère (I, 392).* — Er führt seinen Plan aus. Sie kommt singend herein, nachdem die Gäste fort sind. Das gibt ihm von neuem zu denken. *Ah! une femme qui chantait ainsi devait aimer ... La beauté de la voix fut donc un mystère de plus dans cette femme déjà si mystérieuse (II, 15).* — Doch, was sie tut, ist so banal, was sie über die Ehe sagt, so grausam, daß der Liebhaber nicht weiß, was er von ihr denken soll. Besonders als sie den höchst mysteriösen Ausruf: „Ach Gott!" von sich gibt, verwirren sich seine Ideen über sie vollständig. *Cette phrase avait tout à coup changé mes idées sur Fœdora, et je devais*

remporter pour toute lumière, ce lambeau d'une pensée inconnue. — Ce mot insignifiant ou profond, sans substance ou plein de mystères, pouvait s'interpréter également par le bonheur et la souffrance, par une douleur de corps, ou par des peines. ... — — La sachant adorablement belle, l'énigme cachée dans ce beau semblant de femme renaissait par ce mot, mais elle pouvait maintenant être expliquée de tant de manières que la comtesse était inexplicable peut-être (II, 22 f.). — Und dann folgt der endgültige Bruch, über den hinaus ihn aber noch das *„fantôme brillant et moqueur de Fœdora" (II, 43)* verfolgt.

Ich habe alle diese Züge zusammengestellt, um zu zeigen, wie geflissentlich der Schriftsteller das Geheimnisvolle an *Fœdora* über alles andere betont. Aber dieses konnte ihm doch nicht als das Hauptcharakteristikum der Gesellschaft, deren Typus er in *Fœdora* darstellen wollte, erscheinen. Oder sollen wir annehmen, daß er gerade diesen Zug dem Leben, seiner Erfahrung entnommen habe? Auch das hat nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich. Weit näher liegt es, anzunehmen, daß für Balzac diese Art der Charakterisierung eine Art technischen Hilfsmittels ist. Wir hatten oben gesehen, wie er das Phantastische zur Einführung des Symbolischen benützt: Raphaël erlebt, ehe er die wunderwirkende Haut empfängt, allerhand fast unwahrscheinliche Dinge, und der Greis, der ihm den Talisman samt der symbolischen Deutung dazu übermittelt, scheint ihm zunächst eine Art Dämon zu sein. — Ähnlich ist es meines Erachtens auch hier. Dadurch, daß Balzac *Fœdora* zu einem rätselhaften Wesen erhebt, glaubt er, dieser Gestalt an sich schon eine tiefe Bedeutsamkeit verliehen zu haben. Auch sonst kleidet ja Balzac seine Ideen hier gern in eine recht gelehrte und tiefsinnige Form. So hüllt er auch den Schluß in dunkle Worte: er will sagen, daß *Pauline* und *Fœdora* Symbole sind und meint, einer solchen Deutung durch eine möglichst geheimnisvolle Fassung noch besonderen Ausdruck zu verleihen.

Es läßt sich denken, daß diese Absicht Balzacs, die Geliebte Raphaëls als ein möglichst unerklärliches Wesen hinzustellen, mit seinem eigentlichen Ziele, eine — natürlich möglichst leidenschaftliche — Liebesgeschichte zu erzählen, in Konflikt kommt. So ist der Liebhaber zu oft Gelehrter,

d. h. er geht nicht in seiner Leidenschaft auf; es entsteht das Monstrum einer „wissenschaftlichen Liebe“. — Die unvermeidliche Willenstheorie stört gar oft die Unmittelbarkeit der Gefühle Raphaëls, läßt uns an ihrer Echtheit zweifeln. Raphaël tritt als Dozent auf. *Elle* (sc. F.) *rit beaucoup en m'entendant lui dire que la volonté humaine était une force matérielle, semblable à la vapeur; et que, dans le monde moral, rien ne résistait à cette puissance quand un homme s'habituait à la concentrer, à en manier la somme, à diriger constamment, sur les autres âmes, la projection de cette masse, fluide; et qu'il pouvait, à son gré, tout modifier relativement à l'homme, même certaines lois de la nature . . . (I, 305).* Er beobachtet seine eigene Leidenschaft und findet seine Theorie darin bestätigt. Sie verleiht ihm jene Gabe des zweiten Gesichts, die er schon einmal, in seiner Jugend, an sich erfahren hatte. *Mes études sur la puissance morale dont nous méconnaissons les jeux, servaient au moins à me faire rencontrer dans ma passion quelques preuves vivantes de mon système ... Cette alliance du savant et de l'amoureux, d'une idolâtrie cordiale et d'un amour scientifique, avait je ne sais quoi de bizarre (I, 321 f).* — Deshalb wundert er sich auch, daß diese Willenskraft ihm *Fœdora* nicht untertan macht *(I, 392, l. c.)*; aber ihm als Dichter ist die Macht gegeben, wenigstens im Reich des Geistes auf einen Augenblick einen anderen Willen dem seinigen untertan zu machen: er fasziniert die Gräfin. *En ce moment, elle était à moi, à moi seul. Alors, je possédai cette ravissante créature, comme il était permis de la posséder — intuitivement. Je l'enveloppais dans mon désir, je la tenais, je la serrais, et mon imagination l'épousa. Certes alors, je vainquis la comtesse par la puissance d'une fascination magnétique; et j'ai toujours regretté de ne pas m'être entièrement soumis cette femme. En ce moment, je n'en voulais pas à son corps! ... Il me fallait une âme! ... une vie! ce bonheur idéal et complet, ce beau rêve auquel nous ne croyons pas longtemps! ... (II, 31).* Der widerwärtige Gegensatz zwischen einer grobsinnlichen Phantasie, und dem philosophisch-spiritualistischen Mäntelchen, das sie sich umhängt, tritt hier wieder deutlich zutage, wenn auch von Balzac nicht beabsichtigt.

Obwohl nun also Balzac viel zu sehr auf die Darstellung eines geheimnisvollen Wesens in *Fœdora* aus ist und demgemäß Raphaël viel zu viel beobachtet und zu viel von seinen Beobachtungen spricht, ist doch manches an *Fœdora* lebendig geschaut und realistisch wiedergegeben. Zunächst hauptsächlich ihr Äußeres, mit dem sie einen so sinnberückenden Eindruck macht. Balzac stellt das ja, wie wir schon öfters sahen, mit besonderer Vorliebe dar. Auch hier bemüht er sich zu zeigen, wie die Sinnlichkeit sich in allen Gliedern und Bewegungen, in dem ganzen Äußern dieser Frau ausdrückt. Das ist ihm hier noch besser gelungen als bei der Schilderung *Aquilinas*; anschaulich ist besonders das Folgende: *Même la manière dont elle se posait devant son interlocuteur, avait un langage de volupté. Se soutenant sur la boiserie avec coquetterie, comme une femme prête à tomber ou à s'enfuir, mais restant là, les bras mollement croisés, en paraissant respirer les paroles, en les écoutant même du regard et avec bienveillance, elle exhalait le sentiment (I, 307).* — Balzac weiß ferner das Gesicht der Gräfin dem Leser interessant zu machen, indem er es nicht nur seinem allgemeinen Eindruck nach, sondern in bestimmter Beleuchtung schildert und darstellt, wie es verschiedene lebhafte Ausdrucksformen annimmt, wenn Licht und Schatten darauf wechseln. Damit gebraucht er eine Technik, die ihm, wie wir oben sahen, auch bei Schilderung eines Ganzen von Gegenständen, einer Aussicht, eines Interieurs zugute kam (cf. auch „*la femme vertueuse*“, die Beschreibung des Christusbildes in dem Raritätenladen, die Schilderung des Ateliers in „*la Vendetta*“). Er „malt“, d. h. er stellt das Geschaute nicht so dar, wie es sich seiner Natur nach zeigt, sondern unter dem Einfluß von bestimmten Lichtwirkungen, die ihm bestimmte, oft wechselnde, oft kontrastierende Farbenabtönungen verleihen. *Dans ces momens, si son visage était inondé de lumière, il s'y opérait je ne sais quel phénomène qui le faisait resplendir. L'imperceptible duvet dont sa peau délicate et fine est couverte en dessinait mollement les contours avec la grâce que nous admirons dans les lignes lointaines de l'horizon quand elles se perdent dans le soleil. Il semblait que le jour la caressât en s'unissant à elle ou qu'il s'échappât de sa rayonnante figure une lumière plus vive que*

la lumière même. — Puis une ombre passant sur cette figure y produisait une sorte de couleur; alors, les teintes se nuançaient: une pensée semblait se peindre sur son front de marbre; ou bien son œil paraissait rougir; sa paupière vacillait, et ses traits ondulaient, poussés par un sourire; le corail intelligent de ses lèvres s'animait, se pliait; ses couleurs tremblaient ou ses cheveux jetaient des tons bruns sur ses tempes fraîches et veinées ... Doch da zerstört der Erzähler selbst den Eindruck des schönen Bildes, indem er als Beobachter posiert, Gedanken daraus herausliest: — *eh bien ... à chaque accident, elle avait parlé. ... Je voulais lire un sentiment, un espoir dans toutes ces phases du visage, et ces discours muets pénétraient d'âme à âme comme un son dans l'écho, me prodiguant des joies passagères qui me laissaient des impressions profondes (I, 318 f.).* — So spielt Raphaël viel zu oft den Beobachter, wo er den Liebhaber spielen soll; alles, weil Balzac immer wieder sich dazu zwingt, in *Fœdora* einen recht unergründlichen Charakter zu zeichnen, den nicht einmal ein Psychologe wie Raphaël erfassen kann. Wenn dieser mit ihr zusammengeht, studiert er ihre Bewegungen und macht seine Reflexionen darüber, sucht einen „Gedanken" in ihnen zu erkennen. *Les femmes sans âme n'ont rien de moelleux dans leurs gestes. Aussi, nous n'étions unis, ni par une même volonté, ni par un même pas. Il n'existe point de mots pour rendre ce désaccord matériel de deux êtres, car nous ne sommes pas encore habitués à reconnaître une pensée dans le mouvement; et ce phénomène de notre nature se sent instinctivement, il ne s'exprime pas (I, 364).*[1])

Die Schilderung der Räumlichkeiten, in denen sich *Fœdora* bewegt, ist selbst nicht besonders bemerkenswert; es werden zwei Zimmer ausführlicher beschrieben, und allerdings stellt sich nach Raphaëls erstem Besuch mit der Erinnerung an die Schöne gleich auch die Erinnerung an diese beiden Zimmer

[1]) Ähnliche Betrachtungen stellt Raphaël in einem Augenblick höchster Spannung an, vor dem Bett *Fœdoras: Les fantaisies du souffle qui passait entre ses dents, tantôt faible, tantôt accentué, grave ou léger, formaient une sorte de langage auquel j'attribuais des pensées, des sentimens; je rêvais avec elle; j'espérais m'initier à ses secrets d'âme en pénétrant dans son sommeil (II, 23).*

ein. Aber dieses technische Kunststück, das Balzac später so meisterhaft anwenden sollte, wird hier nur beiläufig hereingezogen, mehr um des Kontrasts willen zwischen häßlicher Wirklichkeit und idealem Erinnerungsbild, den wir Balzac schon einmal zur dramatischen Belebung der Erzählung verwenden sahen. — *Et le beau boudoir gothique et le salon à la Louis XIV, passèrent devant mes yeux; et je la voyais, elle, la comtesse, avec sa robe blanche, ses grandes manches gracieuses, et la séduisante démarche et son corsage tentateur ... Quand j'arrivai dans ma mansarde nue, froide, aussi mal peignée que la perruque d'un naturaliste, j'étais encore environné par toutes les images du luxe prodigieux de Fœdora ... Ce contraste était un mauvais conseiller (I, 312).*

Hier ist vielleicht der Ort, an die Art der Verlegenheiten Raphaëls zu erinnern und zu bemerken, welch ungemeine Bereicherung das Stoffgebiet des Liebesromans — wahrscheinlich, ohne daß Balzac selbst sich dessen selbst bewußt ward — durch die Liebesgeschichte Raphaëls erfährt. Ich brauche darüber nichts weiter zu sagen, weil *Gautier* in seinem Aufsatz über Balzac *(Portraits contemporains, p. 76)* schon alles gesagt hat. Er hat nicht ganz unrecht, der *„p. d. ch."* in dieser Hinsicht eine solch hohe Bedeutung zuzuschreiben, indem er u. a. sagt: ... *dans la Peau de chagrin, il eut le courage de représenter un amant inquiet non seulement de savoir s'il a touché le cœur de celle qu'il aime, mais encore s'il aura assez de monnaie pour payer le fiacre dans lequel il la reconduit. — Cette audace est peut-être une des plus grandes qu'on se soit permise en littérature, et seule elle suffirait pour immortaliser Balzac.* In Balzacs Kunst selber ist übrigens die Konzeption einer solchen Liebesgeschichte nur eine konsequente Auswirkung seines ihm damals noch selbst verborgenen Drangs, in seinen Werken die Wirklichkeit der Verhältnisse wiederzugeben; demnach läßt er das Geld hier eine ebensogroße Rolle spielen, wie es sie nach seiner Meinung im Leben spielt. Ansätze dazu sahen wir schon in den *„sc. d. l. v. pr."*.

Fœdoras Luxus ist noch zu einer andern Armut in erfolgreichen Kontrast gestellt: zu der von *Paulines* und ihrer Mutter Wohnung. Nach der ersten feindseligen Auseinandersetzung mit *Fœdora* kommt Raphaël voller Verzweiflung

nach Hause; da hört er von außen, wie Mutter und Tochter sich in lobenden Ausdrücken über ihn unterhalten. Das gibt ihm wieder Mut, und jetzt erst ist er in der Gemütsverfassung, das schöne Bild zu sehen, das sich ihm darbietet. *Mes espérances ainsi ranimées se reflétèrent peut-être sur les choses dont j'étais entouré; peut-être aussi, n'avais-je point encore bien sérieusement examiné la scène assez souvent offerte à mes regards par ces deux femmes au milieu de cette salle; mais alors, j'admirai, dans sa réalité, le plus délicieux tableau de cette nature modeste et douce si naïvement reproduite par les peintres flamands (I, 340).* — Was nun folgt, ist allerdings weniger Beschreibung der Harmonie zwischen Personen und Dingen — die wird nur konstatiert und als „*indéfinissable*" bezeichnet — als ein Stimmungsbild mit gelegentlicher Verwendung jener malenden Technik, die wir eben in der Schilderung von *Fœdoras* Äußerem erkannten. *Pauline colorait des écrans. Ses couleurs, ses pinceaux étalés sur une petite table, parlaient aux yeux par de piquans effets. Mais ayant quitté sa place et se tenant debout pour allumer ma lampe, sa blanche figure recevait toute la lumière. Ah! il fallait être subjugué par une bien terrible passion pour ne pas admirer ses mains transparentes et roses, sa virginale attitude et l'idéal de sa tête. La nuit, le silence prêtaient leur charme à cette laborieuse veillée, à ce paisible intérieur. Il y avait de la résignation dans ces travaux; mais une résignation religieuse et pleine de sentimens élevés (I, 340 f.).* — Man sieht zugleich: Balzac weiß, wie sehr die Umgebung eines Menschen die Stimmung beeinflussen kann, und läßt deshalb zwei ganz verschiedene Milieus sich in Raphaëls Gefühlen spiegeln. Gleich nachher sagt Raphaël: *Chez Fœdora, ce luxe était sec et réveillait en moi de mauvaises pensées; là, cette humble misère, ce naturel exquis me rafraîchissaient l'âme. Peut-être étais-je humilié en présence du luxe; et, près de ces deux femmes, au milieu de cette salle brune où la vie simplifiée semblait se réfugier dans les émotions du cœur, sans doute, je me réconciliais avec moi-même en trouvant à exercer la protection que l'homme est si jaloux de faire sentir (I, 341 f.).* — Aber auch hier hat Balzac noch nicht erkannt, welch ganz neues Interesse das Milieu mit all seinen Einzelheiten durch den Einfluß, den es

auf den Menschen hat, gewinnt, und wie die Schilderung sich dieses Interesse zunutze machen kann. Die Schilderung, die ihm wahrhaft poetisch vorkommt, ist immer noch das *sfumato* gemalte Stimmungsbild. Einen wirklichen Fortschritt in der Schilderungstechnik, wie sie in jenen Jahren sich besonders glänzend in *„Eugénie Grandet“* zeigt, weist die *„p. d. ch.“* noch nicht auf; andere Ziele sind Balzac vorläufig noch wichtiger als dieses.

Von Szenen, die sich in feinerer Umgebung abspielen, ist am ehesten bemerkenswert die, wo Raphaël eine Nacht in *Fœdoras* Schlafzimmer zubringt. Ob er sich in dieser Szene der Lüsternheit schuldig macht, wie *Steins*[1]) meint, ist natürlich von höchst untergeordneter Wichtigkeit und kann deshalb unerörtert bleiben. Es kann uns hier doch nur darauf ankommen zu untersuchen, wie Balzacs Kunst eine solche Szene darzustellen vermocht hat. Es ist eine abenteuerliche Geschichte, wie es dem Liebenden gelingt, *Fœdora* bei Nacht zu belauschen; aber der Verfasser der *„ph. d. m.“* braucht dazu keine abenteuerliche Szenerie von beweglichen Bildern, Tapetentüren etc. Er studiert, wie man sich in einem gewöhnlichen Schlafzimmer verstecken kann, und schildert das so ausführlich, daß uns Raphaëls Lage völlig klar wird. Damit gewinnt er die Möglichkeit, mit ganz einfachen Mitteln eine starke dramatische Wirkung zu erzeugen. So brauchen z. B. nur einige Besucher die Vorhänge zu streifen, hinter denen sich Raphaël verborgen hat, *Fœdora* nur zu bemerken, daß sie losgebunden sind, und eine Spannung ist in uns erzeugt, obwohl der Ort ein ganz gewöhnlicher ist. Auch in anderer Hinsicht ist die Szene ganz eine Schöpfung Balzacs: ihr dramatisches Interesse entsteht durch den Kontrast zwischen einer Art Ideal und der Realität, zwischen der vornehmen Dame mit dem feinen Benehmen und den wohl abgewogenen Reden, die Raphaël im Salon kennen gelernt hat, und dem übelgelaunten, barschen Wesen mit dem müden Gesicht, das sich unter banalen und verdrießlichen Reden von der Zofe zu Bett bringen läßt. Dieser Kontrast ist es, was dem Liebhaber ins Herz schneidet, und um ihn darzustellen, hat Balzac

[1]) *Zeitschr. f. frz. Spr. XXXVI b, p. 119.*

kein Mittel gescheut. Nur wird die ganze Wirkung gestört durch das weitere Bestreben, den rätselhaften Charakter der Gräfin auch hier wieder hervortreten zu lassen.

4.

Raphaël hat nun endgültig mit der Gräfin gebrochen, ist von *Rastignac* überredet worden, es mit der Ausschweifung, als der angenehmsten Form des Selbstmords, zu versuchen und hat von Pauline Abschied genommen: alles Partien, in denen die Eigenart Balzacs kaum zum Vorschein kommt. Wir finden den Helden wieder in *Rastignacs* Zimmer. *La vie de dissipation à laquelle je me vouais apparaissait devant moi bizarrement exprimée par la chambre où j'attendais, avec une noble insouciance, le retour de Rastignac. — Au milieu de la cheminée s'élevait une pendule surmontée d'une admirable Vénus accroupie sur sa tortue; mais elle tenait entre ses bras un cigare à demi consumé* . . . etc. *(II, 53).* — Zugrunde liegt wieder das Bewußtsein, daß die Umgebung eines Menschen, so seine Wohnung, von seinem Charakter zeugt, und daß man nur diese Umgebung zu schildern braucht — noch mehr, daß man sie schildern muß, um einen Eindruck von diesem Charakter zu geben. Aber auch hier ist Balzac noch nicht weiter gekommen als in seinen andern Interieurschilderungen. Er trifft eine Auswahl der Dinge, die er beschreibt, aber sie ist nicht gemacht, um von einem einzelnen, ausgeprägten Charakter zu zeugen, sondern mehr um einen allgemeinen Eindruck von einer bestimmten Lebensform, für die *Rastignac* nur ein Typus ist, zu geben. In Balzacs Sinn und nach seiner Darstellung ist *Rastignacs* Zimmer nicht der Ort, der einzig einen *Rastignac* zum Bewohner haben kann, sondern ein Symbol des Lebens, das er führt, und das nun auch Raphaël beginnen will. Es ist ein Gemälde, bei dessen Herstellung nicht das Charakteristische, sondern das Typische den Ausschlag gegeben hat. Es ist in Balzacs Augen „poetisch", nicht weil es eine ganz bestimmte Lokalität naturgetreu darstellte, so lebhaft, daß man ihren Bewohner schon im voraus kennt, sondern weil es eine große Idee eindrucksvoll und wahr versinnbildlicht: das „Leben". *L'opulence et la misère s'accouplaient naïvement dans le lit, sur les murs, partout* . . .

C'était une chambre de joueur ou de mauvais sujet, dont le luxe est tout personnel, vivant de sensations, et qui, des incohérences, ne se soucie guère ... Il y avait de la poésie dans ce tableau. La vie s'y dressait avec ses paillettes et ses haillons ... toute soudaine, incomplète, comme elle est réellement, mais vive, mais fantasque, espèce de halte où le maraudeur a pillé sa joie (II, 54).

Rastignac hat viel Geld gewonnen, und Raphaël kann sich nun mit ihm der Ausschweifung widmen. Über das Wesen dieser letzteren gibt Raphaël-Balzac eine lange Dissertation, die uns wieder tief in den Irrgarten seiner Ideen führt.

Die „Ausschweifung" — das ist ungefähr der Kern dieser Ideen — im wahren Sinn besteht nicht aus einzelnen niedrigen Sinnengenüssen, sondern sie ist ein „System", eine „Wissenschaft", eine „Kunst", eine mit voller Absicht angenommene und durchgeführte Lebensgewohnheit, seine Kräfte in raschem Verbrauch zu verzehren.[1]) Einer solchen systematischen Durchführung ist aber nur das Genie fähig, und der große Mann braucht auch ein solches Leben, um die starken Erregungen, die seine Beschäftigung mit sich bringt, durch ebenso starke balancieren zu können. Denn alles Große wird nur geleistet, indem der Mensch sich selbst verzehrt; Krieg, politische Herrschaft, Kunst sind Ausdrucksformen dieses intensiven Lebens. Wie diese, so ist die Ausschweifung eine Kunst, die nicht leicht gelernt ist. Es gilt, die Schwächen der physischen Natur zu überwinden. Aber sie hat dafür auch ihre Freuden: Stunden des brutalen Genusses und des zauberisch-süßen Hinträumens. — Man sieht: der Ideengehalt ist herzlich dürftig und unklar. Um so anspruchsvoller ist die Form; sie bauscht die Idee zu gigantischer Tragweite auf: *Elle* (sc. *la débauche*) *est une perpétuelle étreinte de toute la vie, ou un duel avec une puissance inconnue, avec un monstre. D'abord, le monstre épouvante. Il faut l'attaquer par les cornes. Ce sont des fatigues inouïes.*

---

[1]) *II, 59: Comme toutes les sciences, elle est d'abord repoussante, épineuse; car d'immenses obstacles environnent les grands plaisirs de l'homme, non ses jouissances de détail, mais les systèmes qui érigent toutes ses sensations rares en habitude, les résument, les lui fertilisent, lui créant une vie dramatique dans sa vie, et nécessitant une exorbitante, une prompte dissipation de ses forces.*

Nur ist Balzac in einem solchen Stil so wenig zu Hause, daß er diesen hochtrabenden Phrasen gleich die unseligst materielle Exemplifizierung folgen läßt: *La nature vous a donné je ne sais quel estomac étroit ou paresseux ... Vous le domptez, vous l'élargissez! ... Vous apprenez à porter le vin; vous apprivoisez l'ivresse; vous passez les nuits sans sommeil, vous vous faites enfin un tempérament de colonel de cuirassiers, vous créant vous-même une seconde fois (II, 62).* — Sucht man auf den Hauptgedanken, der diesen Ausführungen zugrunde liegt, zu kommen, so wird man etwa finden: ein starkes Sichausleben ist für das Genie berechtigt und notwendig, denn es liegt schon von vornherein in seinem Wesen, sich in übermäßigem Kräfteverbrauch aufzuzehren. In *„la recherche de l'absolu"* ist das folgendermaßen ausgedrückt: *Le génie n'est-il pas un constant excès qui dévore le temps, l'argent, le corps, et qui mène à l'hôpital plus rapidement encore que les passions mauvaises? (Œuvres XV, 484).* Ein Vergleich dieser Ideen mit Balzacs Willens- und Intuitionstheorie macht es sehr wahrscheinlich, daß sie ein Fremdkörper in seinen Anschauungen sind. Klar sehen kann man freilich in dem Düster seiner verworrenen, bizarr-pretentiös ausgedrückten Ideen nicht. Doch haben wir gefunden, daß sich Balzac gerade vor der Abfassung der *„p. d. ch."* Gedanken über das Wesen und die Fähigkeiten des Genies macht, die fast das gerade Gegenteil der hier niedergelegten sind: ein Genie ist ihm ein Mensch, den ein vollständiges Aufgehen in der Gedankenwelt aus dem Strudel der menschlichen Leidenschaft rettet, dem die Kraft gegeben ist, nur die Idee von allen Leidenschaften intuitiv zu erleben und wiederzugeben. Dieser Auffassung will Balzac nun das System des maßlosen, verzehrenden Lebensgenusses entgegenstellen und muß, wenn er es als großartig und bedeutend darstellen will, einer fremden Anschauung entlehnen. Die Ideen, die er hier ausspricht, sind nicht seine eigenen, sondern die der extravaganten jungen Dichter der Zeit, die für die Abenteuerexistenz und die Verbrechen des Korsaren oder für den schrankenlosen Zynismus Don Juans schwärmen.

Weniger für Balzacs Darstellungskunst und Ideen, als für die Art seiner Anschauungsgabe interessant ist das nächste

Kapitel, das zum größten Teil mit einer in die Handlung verwobenen Betrachtung über das Schreckliche des Geldschuldens ausgefüllt ist. Balzac schlägt da manchmal Töne an, die wohl erkennen lassen, wie sehr die Schulden schon sein Ehrgefühl bedrückt haben, so etwa, wenn er sagt: *Oui, pour un homme libre, généreux, une dette ... c'est l'enfer ... mais l'enfer avec des huissiers et des agens d'affaires; une dette impayée, c'est la bassesse, un commencement de friponnerie, et pis que tout cela, — un mensonge! ... Elle ébauche des crimes, elle engendre l'échafaud! (II, 74).* — Zweifellos gehörten die Empfindungen Balzacs kurz vor dem Zusammenbruch von 1828 zu seinen unangenehmsten Erlebnissen bis 1831. Man hat darum das Recht zu fragen, ob sich die Lebhaftigkeit der Erinnerung an sie, wie sie in ihm aufsteigen mußte, als er das Kapitel schrieb, nicht von selbst in irgend einer Weise kundgibt, und wie.

In der Tat zeigt die Darstellungsweise hier ein ganz eigenartiges Gepräge. Sie ist in hohem Maße der Ausfluß einer Art von Anschauung, die ich bei Erwähnung einer früheren Stelle visionär genannt habe. Ein Beispiel: *Ma première dette ranima toutes mes vertus. Elles vinrent à pas lents et m'apparurent tristes et désolées, mais je sus transiger avec elles comme avec ces vieilles tantes qui commencent par nous gronder, et finissent en nous consolant, en nous donnant des larmes et de l'argent (II, 69).* — Man sieht: die Phantasie stellt einen rein psychischen Vorgang, Angst und reuevolle Beklemmung, in ganz sinnlichen Bildern dar; d. h. nicht erst im Ausdruck, sondern schon in der Anschauung ist die abstrakte Idee vollständig mit einem konkreten Kleid umgeben. Dieser Zug zieht sich sehr stark durch das ganze Kapitel. Raphaël stellt sich vor, wie sein Name auf den Wechseln überall herumkommt. Das ist ihm genau, als wenn er selbst beschämt herumreisen würde. *Après des courses vagabondes, j'allais, comme le double d'un Allemand, revenir à mon logis, d'où je n'étais pas sorti, me réveillant moi-même en sursaut (l. c.).* — Wenn er über seinen Zustand nachdenkt, erscheinen ihm die Gerichtsvollzieher wie in einer Vision. *Les huissiers, aux faces insouciantes à tous les désespoirs, même à la mort, se levaient devant moi, comme les bourreaux*

qui disent à un condamné: — Voici trois heures et demie qui sonnent . . . (II, 70). Er malt sich ganz lebhaft aus, wie seine Schuld, in Gestalt eines Gerichtsvollziehers — dessen Anzug er schon genau sieht! — kommt und ihn stört. *Au milieu d'une poésie, au sein d'une idée, ou à déjeuner, entouré d'amis, de joie, d'amour, de douces railleries, je pouvais voir entrer un monsieur en habit marron, tenant à la main un chapeau râpé. Ce*[1]*) sera ma dette, sera ma lettre de change, un spectre qui flétrira tout. . . . Il faudra quitter la table pour aller lui parler . . . Enfin, il m'enlèvera ma gaîté, ma maîtresse, tout, jusqu'à mon lit . . . (II, 71).* — Es ist nicht zu verkennen, wie außerordentlich geschickt hier die Idee des Schuldbewußtseins, das keinen anderen Gedanken neben sich aufkommen läßt, versinnbildlicht ist durch die Person des Gerichtsvollziehers, der dem Schuldner alles, selbst das Allernötigste, pfändet. Das ist erst die echte Verschmelzung von phantastischer und sinnbildlicher Darstellung, weil die Phantastik erlebt ist, weil das Symbol, wie bei Hoffmann, nur die sinnliche Form ist, in der infolge des visuellen Charakters der Phantasie die Idee auftritt. Man beachte nochmals, daß Balzac hier offenbar frischweg aus seiner Erinnerung schreibt; wollte er absichtlich symbolisch-phantastisch schreiben, so würde er sich viel schwerfälliger und umständlicher anstellen. — Es wird nun, je mehr der Termin heranrückt, die Personifizierung der „Schulden" dem Schuldner zur fixen Idee; er sieht sie überall auftauchen. *Puis ces dettes à deux pattes, habillées de drap vert, portant des lunettes bleues ou des parapluies chinés, ces dettes incarnées avec lesquelles nous nous trouvons face à face au coin d'une rue, au moment où nous sourions, ces gens — — — Enfin la lettre de change peut se metamorphoser en vieillard chargé de famille, flanqué de vertus — — — Mais en me réveillant, quand je fus de sang-froid, que je sentis mon âme emprisonnée dans le porte-feuille d'un banquier, couchée sur des états, écrite à l'encre rouge, mes dettes jaillirent partout comme des sauterelles. Elles étaient dans ma pendule, sur mes fauteuils, incrustées dans les meubles dont je me servais avec le plus de plaisir. Ces esclaves matériels seraient donc*

[1]) In der Endausgabe noch ausgeprägter: *Ce monsieur.*

la proie des harpies du Châtelet! . . . Ils me quitteraient enlevés par des recors, brutalement jetés sur la place! . . . (II, 71 ff.). — Hier, am Schluß, erreicht das Visionäre seine höchste Kraft. Die ganze Seele lebt in dem Wechsel, und der Schuldner sieht in seiner Umgebung überall nur noch das Phantom der Schulden ihm entgegenstarren, weil er bei jedem Gegenstand denken muß, daß er ihm bald genommen werden wird. Das Phantastische ist nicht erst von außen herangetragen, sondern befindet sich wirklich und glaubhaft in der Seele dessen, der es empfindet und darstellt; es wirkt deshalb auch auf den Leser. Man vergleiche dazu das gleich darauf folgende Gegenstück, ein Beispiel gemachter Phantastik: *En signant le contrat chez le notaire de mon acquéreur, je sentis au fond de l'étude obscure, une fraîcheur semblable à celle d'une cave dont on aurait ouvert la porte. Je frissonnai en reconnaissant le même froid humide dont je fus saisi sur le bord de la fosse où j'avais enseveli mon père. J'acceptai ce hasard comme un funeste présage. Il me semblait entendre la voix de ma mère et voir son ombre; puis, je ne sais quelle puissance fit retentir vaguement mon propre nom dans mon oreille, au milieu d'un bruit de cloches! . . . (II, 75 f.).* — Diese Phantastik, die derjenigen der Szene in dem Raritätenladen an die Seite zu stellen ist, stellt das gerade Gegenteil dessen dar, was Balzac wirklich phantastisch erleben kann: es sind vage, geheimnisvolle Erscheinungen und Empfindungen, denen keine bestimmte Idee zugrunde liegt, sondern die in einem Dämmerzustand des Bewußtseins geboren werden. Was aber Balzac wirklich erlebt und deshalb auch wirkungsvoll darstellen kann, ist die lebhafte Versinnlichung einer ganz bestimmten, an und für sich abstrakten Idee oder Empfindung. Wenn er das Angstgefühl eines Schuldners zu beschreiben hat, so erinnert er sich, wie er selber es empfunden hat: er hat den Gerichtsvollzieher, dessen Pfändung ihm drohte, leibhaft in seinem Geiste auftauchen sehen, ganz so, wie er ihn auf der Straße beobachtet hatte; seine schönen Möbel hat er schon alle im Pfandlokal gesehen, jedes für sich. — Ein anderes Beispiel sei noch angeführt, das diese Anschauungsgabe Balzacs fast noch besser veranschaulicht. An einer wunderschönen Stelle im *„Louis Lambert"* beschreibt Balzac das Werden der

Ideen.[1]) Da er diesen Prozeß schon selber intensiv erlebt hat, sieht er nun sofort die Ideen als geheimnisvolle Wesen plastisch vor seiner Phantasie stehen, wie sie mit unendlich wechselnden Bewegungen in seiner Seele ihr Spiel treiben. *Parfois aussi l'idée, au lieu de jaillir avec force, et de mourir sans consistance, commence à poindre, se balancer dans les limbes inconnus des organes où elle naît; elle nous lasse par un long enfantement; puis, elle se développe, elle grandit, elle est féconde, elle est riche et se produit au-dehors dans toute la grâce de la jeunesse et avec tous les attributs d'une longue vie, elle soutient les plus curieux regards, elle les attire, elle les provoque et ne les lasse jamais: l'examen commande l'admiration comme en toutes les œuvres longtemps élaborées. Tantôt les idées naissent par essaim: l'une entraîne l'autre; elles s'enchaînent; toutes sont agaçantes; elles abondent, elles sont folles; tantôt elles se lèvent pâles, confuses, dépérissant faute de force ou d'alimens; la substance génératrice leur manque* — — etc.

Dieser visionäre Charakter der Anschauung Balzacs, der hier in so hervorragender Intensität zum Ausdruck kommt, gibt seinem ganzen Stil eine originelle Färbung, läßt ihn Wendungen und Vergleiche finden, die ganz sein eigen sind, weil sie unmittelbar aus dieser Anschauungsweise fließen. Einige Beispiele: *L'inconnu fut assailli par mille pensées semblables qui passaient en lambeaux dans son âme comme des drapeaux déchirés voltigeant au milieu d'une bataille (I, 59). — Toutes les jouissances de la vie se jouent autour de mon lit de mort, et dansent comme de belles femmes devant moi; si je les appelle? ... je meurs (II, 133). — Vous m'avez fait du bien en m'apprenant que le capitaine va mieux: depuis la dernière fois que je l'ai vu, sa situation et son image me revenaient comme des fantômes. (Corr. XXXVII, p. 75)* dazu die oben zitierte Stelle I, 226. — Man wird verstehen, warum Balzac seinem Doppelgänger *Louis Lambert* den Ausspruch in den Mund legt: *Penser, c'est voir.*

---

[1]) *Nouveaux contes philosophiques, p. 340 ff.*

c) L'Agonie.

1.

In dem letzten Abschnitt des Romans wird gezeigt, wie der Besitz des Chagrinleders auf seinen Eigentümer wirkt. Es liegt die Frage nahe: hat Balzac, in der Absicht, seine Ideen in der Erzählung von einem wunderwirkenden Talisman zum Ausdruck zu bringen, das ganze Motiv von diesem Talisman selbst erfunden, oder hat er es vorgefunden und die Symbolisierung erst hineingelegt? — Bei der Wahl des wunderwirkenden Gegenstandes hat vielleicht eine Reminiszenz an das Balzac wohlbekannte *Perrault*sche Märchen *„Peau d'âne"* bestimmend gewirkt, wo die Infantin von dem König das Fell seines Lieblingsesels verlangt, dessen Besitz ihm auf geheimnisvolle Weise seine Schatulle immer voll erhält.[1]) Auch die faustische Idee von einem unterzeichneten Pakt mit einer höheren Macht spielt im Vorübergehen herein *(I, 120; 128)*. Aber dies sind doch alles nur nebensächliche Züge, und wenn das Motiv eine Quelle hat, so kann es weder das *Perrault*sche Märchen noch „Faust" sein. Ob eine solche Quelle sich in dem 41 bändigen *„Cabinet des fées"* oder sonstwo findet, vermag ich nicht zu sagen. Sicher ist nur, daß Balzac das Motiv — ob er es nun erfunden oder entlehnt hat — zur Symbolisierung seiner Idee unglücklich ausgewählt und benutzt hat. Eine einzige Idee will er mit seiner Wundergeschichte symbolisieren: starke Begierden und Leidenschaften üben eine verzehrende Wirkung auf den Menschen aus. Aber das Leben, das Raphaël führt, nachdem er die Macht des Leders erkannt hat, ist nicht das ausschweifende, das nach Balzacs Theorie den Menschen aufreibt, sondern eher das gerade Gegenteil. Er hütet sich ängstlich vor dem geringsten Wunsch; er trägt Hohlglasbrillen, um nicht durch den Anblick

---

[1])
Est-ce une si grande merveille
Que tous ces dons que vous en recevrez
Tant qu'il aura l'âne que vous savez,
Qui d'écus sans cesse remplit sa bourse?
Demandez-lui la peau de ce rare animal;
Comme il est toute sa ressource,
Vous ne l'obtiendrez pas, ou je raisonne mal.

eines Weibes zur Lüsternheit erregt zu werden; er läßt sich sogar zuletzt ein Opiat geben, das jede klare Willensregung abstumpft; zu dem Duell, das ihm soviel von seinem Leben kostet, wird er ja geradezu gezwungen. Die Idee, die sich durch das ganze letzte Buch zieht, ist vielmehr — weniger, wie *Philarète Chasles* meint,[1]) Wesen und Wirkung eines rücksichtslos egoistischen Lebenstriebs — als die der Unerbittlichkeit des Schicksals und die Vergeblichkeit des Strebens des Menschen, sich seinem Schicksal zu entziehen. Dagegen ist die Darstellung gewisser, mit Schicksalsmacht in unser Leben eingreifender Zusammenhänge von Ursache und Wirkung, wie z. B. unmäßiger Lebensgenuß und vorzeitiger Kräfteverbrauch, in einer symbolischen Handlung zunächst nur beabsichtigt, aber nicht wirklich gelungen.

Die Einheitlichkeit und Einfachheit der Entwicklung, die Balzac im letzten Teil seiner Erzählung zum Ausdruck zu bringen hatte, drängt ihn, mehr als das bisher der Fall war, auf die straffe szenische Gliederung hin. So zerfällt die Erzählung von nun an in lauter scharf in sich abgeschlossene Szenen, deren jede die Aufgabe hat, eine bestimmte Phase im Kampf des Kranken gegen sein Los zu schildern. Das begünstigt aber zugleich eine gewisse unverkennbare Flüchtigkeit, mit der die Erzählung zu Ende eilt: es entstehen allmählich nur noch Augenblicksbilder ohne viele Anzeichen kunstvoller Schilderung oder psychologischer Vertiefung. Ein solches Hasten nach dem Schluß hin liegt in Balzacs Art und ist in manchen seiner Romane zu beobachten. Seine lebhafte Phantasie drängte ihn zu andern Stoffen; der Verleger, dem er das Buch auf einen bestimmten Termin versprochen hatte, mahnte.[2]) — Sehen wir ferner, wie die Wunderwirkung des Chagrinleders weiterhin dargestellt wird. Das Wunder ist eingetreten, das Leder hat sich wirklich verengt; d. h. Balzac muß im Leser die Illusion eines wunderbaren Geschehens voraussetzen, ob sie gut vorbereitet ist oder nicht. Doch behält er einen Kunstgriff, den er vorher zur Erweckung der Illusion angewendet hatte, bei, und gesellt ihm noch einen

---

[1]) Spoelb. de Lovenjoul, *Histoire des œuvres, p. 173.*

[2]) Cf. *Corr. LXXXVIII, p. 143 f.*

zweiten zu. Einmal: Raphaël bleibt immer noch der Skeptiker, der nur von Zeit zu Zeit an die Wunderkraft des Leders glaubt, dann aber wieder alles tut, sich selbst von diesem Aberglauben zu befreien. Und wieder beweist der Talisman seine Kraft dadurch, daß er seiner Ungläubigkeit spottet, das erstemal, nachdem Raphaël ihn in den Brunnen geworfen hat, das zweitemal, als er ihm mit den Mitteln der Wissenschaft zu Leibe geht. Wir sehen also von neuem: Balzac wendet zur Erzeugung der Illusion des Wunderbaren bewußt ein technisches Mittel an, das aber falsch ist. Er meint das Wunderbare glaubhaft zu machen, indem er es sich vor den stärksten Angriffen moderner Wissenschaft behaupten läßt, während gerade ein solches helles Schlaglicht die Illusion raubt und einen unkünstlerischen Kontrast zwischen Wirklichkeit und Wunder erzeugt. — Während es dergestalt Balzac nicht gelungen ist, die passive Resistenz jener geheimnisvollen Macht glaubhaft zu machen, hat er mehr Glück, wo es sich um Darstellung ihrer Aktivität handelt. Diese soll sich je nach dem Vertrag in zweierlei Weise kundgeben: indem die Haut kleiner wird und indem sich das Leben ihres Besitzers im selben Maße verkürzt. Das erstere Datum ist absolut wunderbar und nicht gut auf natürlichem Wege zu erklären, wenn auch der Naturwissenschaftler *Lacrampe* den Versuch dazu macht *(II, 197)*; im zweiten aber kann das Ineinanderspielen von Wirklichkeit und wunderbarem Geschehen leichter und mit natürlichen Mitteln zustandegebracht werden, und Balzac hat sich die Gelegenheit auch nicht entgehen lassen. Gleich von Anfang an trifft er den richtigen Ton. Nachdem Raphaël zu dem schrecklichen Bewußtsein seines Schicksals gekommen ist, heißt es von ihm: *Puis, il croyait à la peau de chagrin. S'écoutant respirer, il se sentait déjà malade. Il se demandait: — Ne suis-je pas pulmonique? ... Ma mère n'est-elle pas morte de la poitrine? ... (II, 98).* Der Skeptiker kann, auch als er an eine wunderbare Wirkung des Leders glauben muß, nicht umhin, wenigstens eine ganz in den Grenzen des Möglichen verlaufende Art der Wirkung anzunehmen. — Wirklich erscheint Raphaël fernerhin ganz als ein K r a n k e r, gleich zuerst beim Besuch seines alten Lehrers, der seinen Zornausbruch naiv für einen epileptischen Anfall

hält; dann bei seinem Besuch in der Oper. Geheilt scheint er freilich zu sein, während Pauline ihn mit Liebesarmen umschlingt; aber wenige Wochen nachher treffen wir ihn als Schwindsüchtigen im Bad. Das Duell greift ihn naturgemäß an; er sucht sich in der Einsamkeit der Alpenwelt zu erholen; aber auch da wird es immer schlimmer um ihn, und er kehrt endlich nach Paris zurück. Dort erhält er seine Lebenskräfte noch einige Zeit durch Anwendung eines Schlafmittels. Wir treffen ihn da einmal in einem merkwürdig frischen Zustand. *Il était environ minuit, et, à cette heure, Raphaël, par un de ces caprices physiologiques, l'étonnement et le désespoir des sciences médicales, resplendissait de beauté pendant son sommeil* ... etc. *(II, 339 f.)*. — Diese Stelle ist vielleicht die einzige, die nicht genau zur Krankengeschichte eines Schwindsüchtigen in der Erzählung von Raphaëls Dahinsiechen passen würde. Sogar Pauline merkt, daß ihr Geliebter an der Krankheit ihres Vaters leidet und Raphaël hat in ihrer Gegenwart einen schrecklichen Hustenanfall. — Hier hat also Balzac das Richtige gefunden. Wir erleben so anschaulich das Hinsiechen des Kranken mit, daß wir unwillkürlich an das Chagrinleder glauben wie Raphaël, der im selben Augenblick, wo er es verkleinert sieht, sich schon heiser atmen hört.

2.

Die Begegnung Raphaëls mit seinem früheren Rhetorikprofessor *Porriquet* ist mit einiger Sorgfalt erzählt. Sie soll, gleich zu Anfang des Abschnitts, des Helden Lage zeigen, die Mittel, die er anwendet, um sich zu erhalten, und die Art und Weise, auf die seine Bemühungen vereitelt werden. Da ist es bezeichnend, wie sich Balzac jene wertlosen Vorbeugungsmittel ausmalt.

Raphaël hat alles getan, um jeden Wunsch schon im voraus befriedigt zu sehen, um keinen formulieren zu müssen. Wie sein Leben demnach vor sich geht, erzählt *Jonathas*. Der alte Diener muß ihm stets den Schlafrock anziehen und, wenn nötig, einen neuen beschaffen, *„rien que pour lui éviter la peine d'en demander une neuve“ (II, 113)*. Der Küchenzettel steht für das ganze Jahr fest, alle Delikatessen bekommt er, sobald sie zu haben sind. *„M. le mar-*

quis n'a rien à souhaiter" *(II, 114).* Wenn er ausfahren will, sind die Pferde immer schon angespannt: „*S'il a idée de se promener, il n'attend pas ses chevaux*". Die Temperatur muß immer die gleiche sein; alle Zimmertüren öffnen sich zugleich durch einen besonderen Mechanismus, wenn Raphaël eine öffnet, usw. *Enfin, M. le marquis n'a pas un seul désir à former, — voyez-vous? — Tout marche au doigt et à l'œil — et recta! . . . (II, 116 f.)* — Nicht einmal den Gedanken darf Jonathas suggerieren, daß sein Herr etwas wünschen soll: *Jamais je ne lui dis: — Souhaitez-vous? voulez-vouz? désirez-vous? — Ces mots-là! . . . — rayés de la conversation. — Une fois il m'en est échappé un: — Veux-tu me faire mourir? . . . m'a-t-il dit, tout en colère . . . (I, 120).*

Aus alledem geht hervor, wie Raphaël es im einzelnen angreift, um das Schwinden des Leders zu verhindern. Er sucht es vollständig zu vermeiden, die Wunschformel auszusprechen.[1]) Wünsche im weitesten Sinn, d. h. Willensakte, kann er natürlich nicht umgehen, aber die vermindern das Leder gar nicht; das kann er genau an den roten Linien sehen, die es auf einem weißen Stoff umrändern. Es kommt nur darauf an, der unheimlichen Macht keine Gelegenheit zu geben, den geringsten seiner Wünsche zu erfüllen, bevor er von einer andern Seite her erfüllt ist. *La peau de chagrin était comme un tigre avec lequel il lui fallait vivre, sans en réveiller la férocité . . . (II, 127 f.).*

Das allein charakterisiert wieder Balzacs geringes Vermögen, einen philosophisch-symbolischen Roman zu schreiben, genügend.[2]) Denn er erkennt nicht, daß der Talisman, der die Schicksalsmacht eindrucksvoll symbolisieren soll, auch etwas von der Gerechtigkeit und sinnvollen Konsequenz dieser

---

[1]) Die boshafte Frage, von der *Philarète Chasles* spricht (Spoelb. de Lovenjoul, *Histoire des œuvres, p. 172*), was geschehen wäre, wenn Raphaël die Ausdehnung der Haut gewünscht hätte, erhält durch diesen Formalismus einige, wenn auch scherzhafte Berechtigung. Balzac stolpert selber über die Schwierigkeit, wenn er von Raphaël sagt: *il désira vivre toujours.*

[2]) Im Grund liegt der gleiche Denkfehler vor, der Balzacs ganze Willenstheorie, so wie sie im ersten Abschnitt dargelegt ist, charakterisiert: das Wesen der psychischen Aktion ist als „Wunsch" viel zu eng gefaßt; hier noch besonders eng als Wunschformel.

Macht in seinem Wirken zeigen mußte. Er wagt sich von vornherein nicht an das Problem, darzustellen, wie schwer es für einen Menschen ist, sich allem egoistischen Begehren zu entschlagen. Er macht sich die Sache einfach: der Talisman wird bei ihm zu einer bloßen Mechanik, die reagiert, wenn Raphaël eine bestimmte Formel ausspricht. Der Kranke ist nur halb bei Bewußtsein, als er zu seinem Besucher sagt: *Je souhaite seulement bien vivement que vous réussissiez! . . . (II, 129)* und doch haben diese „banalen Worte“ sogleich die bekannte schreckliche Wirkung.

Die Schwäche Balzacs bei der Darstellung des Symbolischen und des Wunderbaren ist also immer dieselbe: sein Symbol gibt keine Vorstellung von dem Symbolisierten, sein Wunder keine Illusion von dem Wunderbaren. Unfähig, zu der philosophischen Tragweite seines Gedankens, zu der dämmernden Bewußtseinssphäre des Wunderbaren durchzudringen, muß er sich helfen, so gut er kann. Daß dabei die Psychologie oft arg vergewaltigt werden muß, ist klar; ein Beispiel: *Raphaël — — se repentit presque de l'avoir reçu; mais, au moment où il allait souhaiter de le voir dehors, il comprima promptement son secret désir en jetant un furtif coup d'œil à la peau de chagrin — — — (II, 127).* — Mit dieser Unfähigkeit kontrastiert die anspruchsvolle Diktion Balzacs, wenn er das Leben seines Helden und diesen selbst in seiner neuen Situation charakterisieren will. *Le vieux Jonathas était une puissance intermédiaire placée entre Raphaël et le monde entier. Ordonnateur suprême de la fortune de son maître et l'exécuteur aveugle d'une pensée inconnue, il était comme un sixième sens à travers lequel les émotions de la vie arrivaient à Raphaël (II, 110 f). — Soumettant sa volonté, son intelligence au grossier bon sens d'un vieux paysan, à peine civilisé par une domesticité de cinquante années, il avait abdiqué la vie pour vivre, dépouillant son âme de toutes les poésies du désir, et presque joyeux de devenir une sorte d'automate. Il voulait braver la mort; et, pour lutter avec la cruelle puissance dont il avait accepté le défi, il s'était fait chaste à la manière d'Origène, en châtrant son imagination (II, 123 f.).*

Dem entspricht die Darstellung der Figur Raphaëls. Er hat ein ganz vergeistigtes Aussehen gewonnen. *En voyant le*

marquis à l'œil dévorant, au front chargé de pensées, il ne put reconnaître l'élève au teint frais et rose, aux membres juvéniles dont il avait gardé le souvenir. ... Si le classique bon homme, critique sagace et conservateur du bon goût, avait lu lord Byron, il aurait cru voir Manfred, là où il eût voulu trouver Childe-Harold (II, 125). — Eine Art Manfred schwebt also dem Dichter in Raphaël vor, ähnlich wie in der Anfangsszene des ersten Buches. Die Anlehnung ist aber jedenfalls hier nicht so bewußt wie dort. An den Byronschen Typus — der aber ja um 1831 schon längst ein Gemeingut der romantischen Anschauung geworden ist — erinnert der Ausdruck von Raphaëls Augen, das Einzige, was an dieser kränklichen Gestalt von Jugend und Leben spricht. *La faiblesse générale de son jeune corps était démentie par ses yeux bleus où toute la vie semblait s'être retirée, où brillait un sentiment extraordinaire et dont l'expression saisissait tout d'abord. Les uns pouvaient y lire du désespoir; d'autres, y deviner un combat intérieur, aussi terrible qu'un remords ... (II, 122f.).* — Raphaël ist also kein gewöhnlicher Kranker, sondern trägt alle Zeichen des interessanten, mysteriösen, unglücklichen Genies, das damals schon manche Jahre in der französischen Literatur spukte. Dementsprechend ist die Wirkung, die er auf andere macht. Der alte Professor weiß beim Weggehen nicht, ob er geträumt oder gewacht hat. *Le vieillard se retira, pénétré d'horreur et en proie à de vives inquiétudes sur la santé morale de Valentin. Cette scène avait eu pour lui quelque chose de surnaturel. Il doutait de lui-même et s'interrogeait comme s'il se fût réveillé après un songe pénible (II, 132f.).* Auch die Umgebung ist von Anfang an ganz auf diesen Ton gestimmt. *Un silence effrayant régnait dans cet hôtel; et, en voyant Jonathas, vous eussiez voulu pénétrer le mystère qui planait sur sa figure, et dont tout parlait dans cette maison morne (II, 110).*

3.

Die Szene in den „*Italiens*" zerfällt in zwei Teile, deren erster schon besprochen wurde. In dem zweiten sehen wir, wie *Fœdora* sich mit ihrer Schönheit brüstet, aber alsbald der Schönheit *Paulines* unterliegt, die nun hereintritt. *Fœdora* verläßt nun den Schauplatz; das natürliche, herzliche Mädchen

tritt an ihre Stelle; sie erobert auch im Fluge das Herz Raphaëls, besonders da sie plötzlich sehr reich und vornehm geworden ist, *Fœdora douée d'une belle âme; ou Pauline, comtesse et deux fois millionnaire comme Fœdora! ... (II, 155).* — Bei der Schilderung des ersten Zusammentreffens der Beiden wendet Balzac wieder alle Künste einer sinnenreizenden Darstellung auf. *Par momens, les légers marabouts, les cheveux de l'inconnue effleuraient la tête de Raphaël et lui causaient une sensation voluptueuse contre laquelle il luttait courageusement. Puis, il sentait le doux contact des ruches qui garnissaient le tour de la robe. Enfin, la robe elle-même fit entendre le murmure efféminé de ses plis, frissonnement plein de molles sorcelleries.* Auch Unwahrscheinlichkeiten und Geschmacklosigkeiten laufen dabei unter: . . . *le tulle ou la blonde transmirent fidèlement à son épaule chatouillée, la délicieuse chaleur de ce dos de femme, sans doute blanc et nu (II, 150f.).*

Die nun folgende Liebesszene zwischen Raphaël und *Pauline* trägt wieder ganz Balzacschen Charakter, nicht immer zu ihrem Vorteil. Der Schriftsteller sucht die Gefühle der Liebenden nicht zu beschreiben, sondern sie nur durch ihre Reden und Gesten zum Ausdruck zu bringen. Die letzteren sind am Anfang des Dialogs wirkungsvoll verteilt und gesteigert. Der Inhalt der Unterhaltung aber ist nur zu bezeichnend für Balzacs Auffassung von der Liebe. Das Gespräch der Liebenden soll leidenschaftlich, innig sein; Balzac versucht das zum Teil in den Dialog hineinzulegen, so: *Oh! s'écria-t-elle, cette belle âme, ce beau génie, ce cœur que je connais si bien ... tout est à moi, comme je suis à lui. — Pour toujours, ma douce créature! dit Raphaël d'une voix émue. Tu seras ma femme, mon bon génie.... Ta présence a toujours dissipé mes chagrins, rafraîchi mon âme. ... En ce moment, ton sourire angélique a, pour ainsi dire, purifié mon cœur.* etc. *(II, 165).* — Der Rest der Unterhaltung aber zeigt zum größten Teil nichts von diesem hohen Stil. Auch Pauline ist als Balzacsche Schöpfung von dem dürren Materialismus Raphaëls angesteckt. Nach dem Liebesgeständnis Raphaëls fällt es ihr zuerst ein, daß sie jetzt reich und eine gute Partie für Raphaël sei. *Riches! ... riches! ... heureux! ... riches! ... ta Pauline est riche! Mais moi je devrais aujourd'hui être bien pauvre! ... J'ai mille fois*

dit que je paierais ce mot: — Il m'aime! ... de tous les trésors de la terre. O mon Raphaël! ... des millions ... tu aimes le luxe ... mais tu dois aimer mon cœur aussi. ... Il y a tant d'amour pour toi dans ce cœur. Tu ne sais pas? ... Mon père est revenu. Je suis une riche héritière! ... etc. *(II, 158 f.).* Sie kommt immer wieder auf ihren Reichtum zurück. Man beachte besonders im Folgenden, wie sie — oder Balzac, der es sie sagen läßt — in dem Gedanken an ihr ungeheueres Vermögen schwelgt, ohne sich bewußt zu werden, wie geschmacklos das ist: *Aujourd'hui, mon Raphaël, car tu es bien à moi. ... — A moi, cette belle tête; à moi ton cœur! — Oh! oui, ton cœur, surtout! ... Éternelle richesse. ... — Eh bien, où en suis-je? ... reprit-elle. Ah! m'y voici! nous avons trois ... quatre ... cinq millions, je crois ... (II, 160).* Und sie bedauern beide, einander nicht mehr sein zu können. — So kommt Balzac, wenn er eine schöne Liebesszene schildern will, mehr ins Geschäftliche hinein, als der Poesie der Liebe zuträglich ist.

Nachdem kurz das Verhältnis, in dem die beiden Liebenden bis zur Hochzeit leben, erzählt ist, folgt die Szene, in der Raphaël das von ihm in den Brunnen geworfene Chagrinleder wieder zugestellt erhält. Sie enthält nichts, was uns neu wäre. Der Schriftsteller, der den künstlerischen Wert der Kontrastwirkung erfaßt hat, sucht eine idyllische Szene voll innigsten Glücks darzustellen. Man beachte den Versuch zu stimmungsvoller Schilderung: *Quand tout Paris se chauffait encore devant de tristes foyers, les deux jeunes époux riaient sous un berceau de camélias, de lilas, de bruyères; et leurs têtes joyeuses s'élevaient au dessus des narcisses, des muguets et des roses du Bengale (II, 178).* Mit ähnlichen Mitteln wird das nächste Wiedersehen der Liebenden geschildert, nachdem alle wissenschaftlichen Versuche, das Chagrinleder auszudehnen oder zu zerstören, mißlungen sind: *Un éclat de rire, bien franc, bien joyeux, lui fit tourner la tête vers son lit, et il vit à travers les nuages des rideaux diaphanes, la figure de Pauline, souriant comme un enfant heureux d'une malice qui réussit. Ses beaux cheveux formaient des milliers de boucles sur ses épaules. Elle était là, semblable à une rose du Bengale sur un lit de roses blanches (II, 228).* — Besonders liebevoll

ist in der nächsten Szene das Erwachen der Liebenden ausgemalt. Das zugrunde liegende technische Prinzip ist wiederum das des Kontrasts: zuerst werden die beiden Liebenden in all ihrer Jugendschönheit, in aller Wonne ihrer jungen Liebe dargestellt; davon hebt sich dann das grausige Bild des nahenden Todes, Raphaëls Anfall, um so wirkungsvoller ab. Dies selbe Kunstmittel verwendet Balzac — um das gleich vorauszunehmen — bewußt in den meisten andern Szenen an; in *Aix*, in den *Monts-Dore* wird Raphaël durch eine friedliche Stimmung und Umgebung zuerst über das Entsetzliche seiner Lage getäuscht; noch wenige Augenblicke vor seinem furchtbaren Ende wird er — gegen alle Wahrscheinlichkeit — eben um dieser Kontrastwirkung willen als jung, gesund und frisch beschrieben. — Die Schilderung des Schlafzimmers zunächst weist dieselbe einheitliche Technik auf, die wir schon kennen: Stimmungsmalerei durch bewegte Individualisierung der Gegenstände mit Hilfe von Lichteffekten. *Vers les neuf heures du matin, le jour, passant à travers les fentes des persiennes, colorait faiblement la mousseline des rideaux, permettant à peine de voir les brillantes couleurs du tapis et les meubles soyeux de la chambre où reposaient les deux époux. Quelques dorures étincelaient. Un rayon de soleil venait même mourir sur le mol édredon de soie jaune que les jeux de l'amour avaient jeté par terre. Suspendue à une grande psyché, la robe de Pauline se dessinait comme une vaporeuse apparition; et, au-dessous, ses jolis souliers de satin avaient été jetés avec négligence . . . (II, 231 f.).* — In dem Bild der Ruhe wird der Übergang zur Bewegung durch einen hübschen, natürlichen Zug motiviert. *Le silence profond qui régnait dans ce temple d'amour, fut troublé par un rossignol qui vint se poser sur l'appui de la fenêtre. Ses gazouillemens répétés, et le bruit que firent ses ailes, soudainement déployées quand il s'envola, réveillèrent Raphaël.* — Die Schilderung der schlafenden *Pauline* ist recht einheitlich auf den einen Ton gestimmt: *Son abandon, sa gracieuse posture peignaient une innocente confiance qui mêlait au charme de l'amour, les adorables attraits de l'enfance endormie (II, 233).* Auch sie zeichnet sich durch eine gewisse Lebhaftigkeit aus; z. B.: *Gracieusement étendue comme un jeune enfant, et le visage tourné vers son ami, elle*

semblait le regarder encore et lui tendre sa jolie bouche entr'ouverte qui laissait passer un souffle égal et pur. . . . Ses longs cils étaient appliqués sur sa joue comme pour garantir sa vue d'une lueur trop forte ou pour aider à ce recueillement de l'âme, quand elle essaye de retenir une volupté parfaite, mais fugitive (II, 233 f.). Daneben Gemeinplätze, wie wenn von des Mädchens Ohr gesagt wird: *[elle] eût rendu fou d'amour un artiste, un peintre, un vieillard; elle eût peut-être restitué la raison à quelque insensé . . .* — und zweifelhaft-pathetische Betrachtungen, wie die über die Poesie einer Gürtelschnalle: — *admirer ses vêtemens épars, un bas de soie rapidement quitté la veille pour vous plaire, une ceinture dénouée, dont la boucle d'or, gisant à terre, vous accuse une passion, une foi sans bornes! . . . N'est-ce pas une joie sans nom? . . . Cette ceinture est un poëme entier: la femme qu'elle protégeait n'existe plus, elle vous appartient, elle est devenue vous: et désormais, la trahir! . . . c'est se blesser soi-même . . . (II, 235).* So ist der oberste Zweck der ganzen Schilderung nicht Wiedergabe der Wirklichkeit oder Erweckung eines ganz bestimmten klaren Eindrucks von ihr, sondern nur Erzeugung einer Stimmung im Leser. Wie Balzac sonst gern das Schilderungsthema vorausschickt, so holt er es hier nach, indem er die Wirkung des Ganzen auf den Zuschauer Raphaël beschreibt: *Raphaël se sentit attendri. En contemplant cette chambre ivre d'amour, pleine de souvenirs, où le jour prenait des teintes voluptueuses, où tout semblait mystère; puis, cette belle femme aux formes pures, jeunes, amante encore, et, dont surtout les sentimens étaient à lui sans partage . . . il désira vivre toujours (II, 235 f.)* — Die Katastrophe tritt mit einer Art tragischer Ironie gerade ein, als Raphaël von seiner guten Gesundheit spricht. Die Harmonie der Szene ist gut getroffen: gegenüber der ausführlichen Schilderung des Glücks der beiden wird das Entsetzliche ganz kurz beschrieben: *Raphaël abattu, pâle, se coucha lentement, affaissé comme un homme dont toute la force a été dissipée dans un dernier effort. — Pauline le regardant d'un œil fixe et agrandi par la peur, restait immobile, blanche, silencieuse (II, 239).* — Sie hat eine Vision, dieselbe wie Raphaël am Morgen nach dem Gelage: *la MORT.* Aber wie jene, so lebt auch die Vision *Paulines* nicht nur in ihrer Phantasie:

sie sieht die Gestalt des Würgers vor sich in der Gestalt des Opfers. *La tête de Raphaël était livide et creuse comme un crâne arraché aux profondeurs d'un cimetière pour servir aux études d'un savant (l. c.).*

Pauline verschwindet nun von der Szene bis zum letzten Auftritt, wo sie die Ursache von des Geliebten Ende wird. Wir können uns jetzt schon fragen: was bedeuten diese beiden Frauen, *Pauline* und *Fœdora*? sind sie bloße Erfindungen? sind sie bloße Verkörperungen von Ideen? haben sie reale Vorbilder gehabt? hat ihre Kontrastierung einen Hintergrund in Balzacs Erfahrung?

Über dies alles läßt sich nichts Sicheres ermitteln; hypothetisch kann aber vielleicht soviel gesagt werden: — Wir haben oben gesehen, wie Balzac das *Pauline*-Motiv zu einem Teil aus der Erinnerung holt. Daß diese Erinnerung an seinen vorübergehenden Flirt mit dem Mädchen in der *rue Lesdiguières* der Gestalt *Paulines* bestimmtere Charakterzüge gegeben haben solle, kann man nicht unbedingt bejahen. Dagegen hat sich Balzac selbst über *Pauline* ausgesprochen. Er schreibt an die *marquise de Castries: ... peut-être le sentiment que vous m'avez fait éprouver eût-il été plus vif si, au lieu de voir dans mon livre la peinture obligée d'une femme célèbre pour n'avoir pas aimé, vous vous fussiez attachée à celle qui consacre les beaux dévouemens de la femme, son amour naïf et les riches poésies de son cœur. Pour moi, Pauline existe, et plus belle même. Si j'en ai fait une illusion, ce fut pour ne rendre personne maître de mon secret (Corr. LVI, p. 99).* — Die Herzogin hatte also, gleich manchen andern Frauen[1]), in *Fœdora* das Porträt einer bestimmten Person sehen wollen, und Balzac lehnt das ab; nur eine *Pauline* gebe es in seinem Leben. Wir dürfen ihm hier wohl glauben, denn es gab tatsächlich für ihn ein Weib, das ihn mit der ganzen Ergebenheit, Natürlichkeit und Innigkeit ihrer Seele liebte: *Mme de Berny.* Ihre seelischen Vorzüge hat er in Pauline wie in manchen andern seiner Frauengestalten dargestellt.[2]) In allem Äußeren glich sie freilich Pauline keineswegs; das erwähnt

[1]) Cf. *Lettres à l'étrangère I, p. 9.*
[2]) Cf. Le Breton *p. 160;* G. Ruxton *p. 130 ff.*

Balzac auch in dem eben zitierten Brief mit keinem Wort. Aber an die, die Balzac gern seine zweite Mutter nennt, kann der Schluß des zuletzt besprochenen Kapitels erinnern, der weder nach vorwärts noch nach rückwärts im Zusammenhang viel Sinn hat: *Pauline était devenue comme une mère pour son mari! . . . (II, 240).* Auch der unmittelbar vorausgehende Gedanke *Paulines* würde zu *Mme. de Berny* passen: *Oui, il y a des abîmes que l'amour ne peut pas traverser; mais il doit s'y ensevelir! . . .* Die Stelle könnte in *„le Lys dans la Vallée"* stehen.

Vielleicht gibt uns die merkwürdige, ganz von Hoffmannscher Phantastik durchtränkte *„conclusion"* des Romans weitere Anhaltspunkte. — *Et Pauline? . . . Ah! Pauline! . . .* Bist du schon einmal an einem Winterabend, in Liebes- oder Jugenderinnerungen versenkt, vor dem Kaminfeuer gesessen? Aus den blauen Flämmchen, die um das verglastende Holz spielen, baut die geschäftige Phantasie das Idealbild einer wunderschönen Frau auf; der Erinnerungstraum bemächtigt sich seiner auf einen Augenblick, — dann ist alles vorbei. *Vous ne la reverrez plus! . . . Adieu fleur de la flamme, adieu principe incomplet, inattendu, venu trop tôt ou trop tard pour être quelque diamant pur! . . .* Und wieder neigt sich das phantastische, schöne Bild zur Erde nieder und bezaubert alle Sinne, so daß du vor schmerzlicher Begierde zitterst. *O bonheur sans nom! . . . Vous avez touché les lèvres de cette femme! . . . Tout à coup, une atroce douleur vous réveille! . . . (II, 367 ff.).* — All das mag auf den Schluß des Romans anspielen und ihm eine symbolische Deutung zu geben suchen: gar oft im Leben müssen wir entsagen in dem Augenblick, wo wir das höchste Glück zu erreichen meinen.[1]) Mindestens ebenso wahrscheinlich ist aber, daß wir in der ganzen Stelle ein verstecktes Geständnis der Verwandtschaft zu sehen haben, die zwischen der *Pauline* des Romans und der *„dilecta"* besteht. Das *„principe incomplet"* ist wohl die Liebe, von der Balzac später einmal sagt: *Il m'a manqué la moitié de tout (Lettres à l'étrangère, I, p. 500).*

In Balzacs Seele muß, solange seine Liebe zu *Mme. de*

---

[1]) Vgl. *„la Recherche de l'Absolu"; „Adieu".*

Berny noch irgendwie leidenschaftlichen Charakter trug, ein seltsamer Zwiespalt geherrscht haben. Eine hingebende, treue Neigung umfing ihn, deren Größe er nie verkannt hat; von keiner schöneren Seele konnte er sich geliebt wünschen. Aber im Grunde verlangte ihn doch nach viel mehr. Reichtum, sinnberückende Schönheit, Vornehmheit mußten sich mit einer solchen herrlichen Seele vereinen — so meinte er —, um ihm das wahre Glück zu geben. Dies Ideal seiner Träume stellt er in *Pauline* hin, die so eine Art Symbol wie *Fœdora* wird. Erst als sie reich, wahrhaft schön und vornehm geworden ist, also außer den Vorzügen einer *Mme. de Berny* alle materiellen Vorteile der sonst so verschmähten hohen Gesellschaft sich angeeignet hat, gewinnt sie die Liebe Raphaëls, denn ohne solche Vorteile gibt es keine Liebe, am allerwenigsten ohne den Reichtum. — Dies ist für Balzac nicht nur eine Romanthese, sondern sicher seine wahre Anschauung. Es ist interessant, zu beobachten, wie sich das Thema des Gegensatzes zwischen der naiven armen, und der herzlosen reichen Frau durch Balzacs ganzes Jugendwerk zieht, meines Erachtens nicht weil Balzac die Figuren immer wieder von seinen früheren Werken aufnimmt, sondern weil er es immer wieder erlebt, daß sein Ideal von einer Frau sich in Wirklichkeit nie in einer Person findet.

In *„le Centenaire“* nimmt dieser Gegensatz nur eine episodische Stelle ein, ist aber trotzdem schon scharf charakterisiert. *Marianine* ist die Tochter eines Administrators, ein einfaches Mädchen voll natürlicher Leidenschaft und Liebe für den jungen *Tullius Beringheld.* Dieser erwidert zuerst ihre Liebe, läßt sich dann aber durch die Reize der vornehmen und koketten *Sophie de Ravendsi* bestricken. Die beiden Frauen sind charakterisiert: *L'une parlait au cœur, l'autre aux sens et à la tête* (Kap. XIII). — Der Liebhaber ist ebenso ein Selbstporträt des jungen Balzac — sogar noch ein getreueres — wie Raphaël: — *encore étranger au ton et aux manières qui forment le code des petits-maîtres, disant ce qu'il pense tout-haut; tour à tour brusque ou emprunté, gauche dans les compliments qu'il essaye, enthousiaste, oubliant tout ce qu'il sait pour déchiffrer le livre d'amour, et paraissant rien n'y comprendre* — — — (Kap. XIV). Die Kokette wird ihm un-

treu; er kehrt wieder zu *Marianine* zurück; diese wird nach einiger Zeit reich und vornehm, und der beiden Verbindung steht nichts mehr im Wege. — Von da an ist das Thema allerdings verlassen; wir sahen, daß Balzac Wichtigeres zu erzählen hat.

Dagegen spielt es eine größere Rolle in einem von Balzacs nächsten Romanen: „*la dernière fée.*“ Der Liebhaber, *Abel*, ist dort ein äußerst naiver, gutherziger junger Mann. Er wird von zwei Frauen geliebt: von dem einfachen, ergebenen Bauernmädchen *Catherine*, und von der „Fee“, der reichen Herzogin von *Somerset*. Auch in *Abel* verblaßt zunächst das Bild des schlichten Mädchens vor der Zauberschönheit der Gesellschaftsdame. Er hat schon ganz ähnliche Ansichten über die Liebe wie später Raphaël. *Ah! dit Abel, je ne connais rien de plus délicieux qu'un amour qui naît et grandit au milieu de la recherche, du luxe et de l'élégance! Vous voir toujours parée, respirant de doux parfums, entourée du prestige de votre puissance! ah! c'en est trop!* ... (Kap. XII). — Man lese übrigens auch das 13. Kapitel des Romans; es ist charakteristisch für die überschwängliche, unersättliche Einbildungskraft schon des jungen Balzac, wenn es sich um die Beschreibung unzähliger Reichtümer handelt. — Die Zauberei enthüllt sich endlich, *Abel* darf seine Fee heiraten, und nicht wenig erhöht es dabei sein Glück, daß er plötzlich entdeckt, daß er reich und von hoher Abkunft ist. Aber der einfache und natürliche Held des Romans wird von dem Gesellschaftsleben bald ermüdet. Seine Frau wird ihm untreu; er wird irrsinnig und wird schließlich von seiner *Catherine*, die die ganze Zeit als Kammerdiener verkleidet ihm gedient hatte, geheilt, so daß sich die Beiden doch endlich finden. Man sieht: das Thema: *Pauline-Fœdora* ist schon in seinen wesentlichen Zügen gestellt; es fehlt nur noch in dem *Fœdora*-Typus der Zug des kalten Egoismus, der, anstatt der Geliebten *Abels*, allgemein und in satirischer Form der Gesellschaft zugeschrieben wird. In den folgenden acht Jahren mochte Balzac Gelegenheit genug haben, wirkliche Typen dieser Gesellschaft kennen zu lernen.

Endlich finden wir die beiden erwähnten Kontrasttypen — um „*Gloire et Malheur*“ nicht zu erwähnen — in „*les dangers de l'inconduite*“: *Fanny Malvaut* und die

Gräfin *Restaud;* beide natürlich mit ungleich viel mehr Kunst gezeichnet als in den Jugendromanen. Denn beide werden dort anschaulich durch ihre Umgebung charakterisiert und in ihr dargestellt: die eine in ihrem durch allerhand Toilettengegenstände die Sinne reizenden Schlafzimmer — dort nämlich läßt Balzac absichtlich, aber etwas unwahrscheinlicherweise sie *Gobseck* empfangen —, die andere in ihrem einfachen Kämmerlein, dessen Stimmung so gut zu ihren Manieren paßt. Indessen haben beide — die Gräfin *Restaud* zum mindesten anfangs — wenig individuelles Leben; sie sind mehr nur als Kontrastfiguren gedacht,[1]) die den Gegensatz zwischen einem reichen, verführerischen Lasterleben und einer tugendhaften Armut symbolisieren sollen.[2]) — In dem Notar hat die Schilderung der beiden Frauen durch *Gobseck* — so erzählt er — das lebhafteste Interesse erweckt. Auch in ihm streiten sich die beiden Idealbilder um die Herrschaft: die eine, die verführerische reiche Frau beschäftigt seine erregte Phantasie bei Nacht, die andere, das arme, aber reine und edle Mädchen, beherrscht seine klareren Tagesgedanken.[3]) Fanny heiratet er dann auch später. — Diese vorübergehende Gegenüberstellung der beiden Frauengestalten ist dieselbe wie die *Paulines* und *Fœdoras* in der *„p. d. ch."*. Die Geschichte von der Armut *Fannys,* die *Gobseck* mit seinem feinen Spürsinn errät, ist sogar dieselbe wie die *Paulines. C'était une fille appartenant à quelque famille autrefois riche et que le malheur condamnait au travail („sc. d. l. v. pr." I, 193).* — Interessant ist in diesem Zusammenhang eine kleine Korrektur in einer späteren Aus-

---

[1]) So sagt *Gobseck: Pendant quinze jours, je songerai à cette vie pure et solitaire, l'opposant à celle de cette comtesse qui a déjà un pied dans le vice („Sc. d. l. v. pr." I, 194).*

[2]) Das Schlafzimmer der *Comtesse de Restaud* ist *l'image d'une vie de dissipation, de luxe, de bruit; Fanny Malvaut* dagegen, sagt *Gobseck, m'offrait une image idéale de la solitude („Sc. d. l. v. pr." I, 188; 192).*

[3]) l. c.; *I, 197: Je me souviens de ne m'être endormi que très-tard. Je voyais des monceaux d'or autour de moi. La figure de cette belle comtesse m'occupa longtemps et j'avouerai à ma honte qu'elle éclipsait complètement l'image de cette douce et charmante créature vouée au travail et à l'obscurité. Mais le lendemain matin, à travers les nuages de mon réveil, la pure et céleste Fanny m'apparut dans toute sa beauté, et je ne pensai plus qu'à elle.*

gabe der *„dangers de l'inconduite"*. In der Erstausgabe heiratet *Derville Fanny* als ein armes Mädchen. In der späteren aber wird erzählt, daß sich das Glück *Fannys* plötzlich wendet, so daß sie *Derville* eine Erbschaft von 70000 Frcs. mitbringen kann. Die Änderung paßt in die Geschichte (*Derville* braucht Geld zum Bezahlen seiner Schulden); aber Balzac hat damit zugleich *Fanny* seinem Frauenideal angenähert.

4.

Nachdem Raphaël durch einen Zufall sein Chagrinleder wieder aus dem Brunnen zurückbekommen hat, unterbreitet er es den Männern der Wissenschaft und sucht auf natürlichem Weg es auszudehnen oder los zu werden. Aber die Wissenschaft erweist sich hier als machtlos. Damit ist für Balzac die Aufgabe gestellt, ihre Vertreter zu karikieren. Das tut er im Stil seiner kleineren satirischen Artikel. Der Entenforscher *Lacrampe* und der Physiker *Planchette* sind beide von vernachlässigtem Äußeren, beide können bei aller Bescheidenheit nicht umhin, ihre Gelehrsamkeit ohne Aufforderung vor dem nicht immer sehr interessierten Besucher auszubreiten,[1] und Balzac benützt die Gelegenheit, um allerhand tolle Sprünge seiner Phantasie und seines Humors einfließen zu lassen; so wenn er den Gelehrten den Ursprung der Fabel vom Pegasus oder des Sprichworts *„méchant comme un âne rouge"* auf den Onager zurückführen läßt.[2]) — Alle diese Szenen sind ohne viel Kunst und Mühe ausgeführt, mit kurzen

[1]) *Planchette* hat es ebenso eilig wie der Raritätenhändler, mit seinem Vortrag zu beginnen: *Mais voyons! Quel effet voulez-vous produire? . . . — La mécanique a pour but soit d'appliquer les lois du mouvement, soit de le neutraliser* . . . etc. *(II, 201).*

[2]) Ein weiteres abschreckendes Beispiel dieser Art Balzacschen Humors: *Au lieu de jeter leurs enfans à l'eau, les Chinois devraient les utiliser ainsi* . . . (d. h. mit der hydraulischen Maschine zu *„papier de Chine"* verarbeiten) *reprit le savant sans penser au respect de l'homme pour sa progéniture (II, 206).* Oder — eine Art des Witzes, die Balzac besonders liebt (cf. *Laure Surville, B., Corr. p. LXXII)*: — *Bah! Messieurs les Doctrinaires ont créé, pour nous consoler, ce nébuleux axiome: — Bête comme un fait! . . . — Ton axiome, répliqua le chimiste, me semble, à moi, — fait comme une bête! . . . (II, 225).*

Versuchen, einen bedeutsamen Zug hineinzubringen, so bei den Demonstrationen des Physikers oder bei Schilderung des Eisenwerks: *Il y avait du fer dans la température; les hommes étaient couverts de fer; tout puait le fer. Le fer avait une vie, il était organisé, il se fluidifiait, marchait, pensait en prenant toutes les formes, obéissant à tous les caprices (II, 216).* Ebenso verdient ein Versuch Erwähnung, dieser Szene einen phantastischen Beigeschmack zu geben. *Raphaël, M. Spieghalter, le professeur Planchette occupaient le centre de cette foule noire et attentive. En voyant tous ces yeux blancs, ces têtes poudrées de fer, ces vêtemens noirs et luisans, ces poitrines poilues, Raphaël se crut transporté dans le monde nocturne et fantastique des ballades allemandes.*[1]) . . . *Un cri d'horreur s'éleva de toutes parts. Les ouvriers s'enfuirent. Valentin resta seul avec M. Planchette dans l'atelier désert (II, 218 f.).*

Auch die Szene mit den Ärzten bietet nichts Bemerkenswertes. Balzac gibt sich — außer einer ganz kurzen Notiz über ihr Äußeres — nicht die geringste Mühe, Individualitäten zu zeichnen; die drei sind nichts als Träger ihres jeweiligen Systems. *Grâce à sa fortune et à son nom, les types des trois systèmes entre lesquels flottent les connaissances humaines étaient là devant lui (II, 242).* Durch ihre Unterhaltung sucht Balzac sie ein wenig zu karikieren, doch dient sie ihm hauptsächlich dazu, seine Gelehrsamkeit auszubreiten. Zuletzt laufen alle diese wissenschaftlichen Erklärungs- und Heilungsversuche auf das „*Carymary, Carymara*" des *Rabelais* hinaus, den Ausdruck des Skeptizismus, der dem Roman die Grundstimmung verleihen soll. So sollen alle diese Kapitel einen gewissen philosophisch-symbolischen Gehalt bergen.

5.

Mehr sucht Balzac Raphaëls nächstes Erlebnis zu allgemein menschlicher Bedeutung zu vertiefen. Raphaël soll lernen, daß ein rücksichtsloser Egoismus eines Einzelnen notwendig in Konflikt mit dem Egoismus der Gesellschaft kommen und in

---

[1]) Diese Reminiszenz hat vielleicht Steins veranlaßt, eine Erinnerung an den „Gang nach dem Eisenhammer" in den vorausgehenden Worten zu sehen: *tous rangés en demi-cercle autour du feu, attendirent avec impatience le jeu d'un énorme soufflet . . .*

diesem Konflikt unterliegen muß. Aber die Flüchtigkeit, mit der Balzac dem Ende zueilt, gestattet ihm nicht, eine Handlung so auszuarbeiten, daß dies Thema sich dem Leser als eine natürliche Schlußfolgerung davon aufdrängen würde. Deshalb gibt er nur eine kleine Erzählung und läßt Raphaël vermittelst seines Scharfsinns die tiefere Bedeutung des erzählten Vorfalles erschließen. Auch diese kleine Einleitung ist flüchtig, unwahrscheinlich, nichtssagend. — Raphaël hat gegen Abend am offenen Fenster des Kursaals von Aix die würzige Luft genossen. Wie es frisch wird, verläßt er den Platz, um sich zu schonen, und macht das Fenster zu. — *Monsieur, lui dit une vieille dame, auriez-vous la complaisance de ne pas fermer la croisée? ... Nous étouffons! (II, 262).* — Eine vernünftige und höchst korrekt vorgetragene Bitte. Auf Raphaël aber macht sie einen ganz anderen Eindruck. *Cette phrase déchira le tympan de Raphaël par des dissonances d'une aigreur singulière. Elle fut comme le mot imprudemment lâché par un homme à l'amitié duquel nous voulions croire et qui détruit une douce illusion de sentiment en trahissant un abîme d'égoïsme.* — Er sieht also in dieser Äußerung eine Kundgebung des Egoismus der menschlichen Gesellschaft. Das ist sie nun an sich gewiß nicht, — Raphaëls eigener Egoismus tritt hier in seinem Handeln viel eklatanter hervor — aber der Schriftsteller will seinen Helden eben solche Erkenntnisse erleben lassen, ob sie nun natürlich motiviert sind oder nicht. — Raphaël kommt immerhin der Bitte der alten Dame nach, wenn auch in etwas seltsamer Weise. *Le marquis jeta sur la vieille femme le froid regard d'un diplomate impassible; puis, sonnant un valet, il lui dit sèchement quand il arriva: — Ouvrez cette fenêtre! ...* — Vielleicht, um sich seinem Leder zuliebe keine Willensanstrengung zuzumuten. Jedenfalls ist die Wirkung dieser Handlung Raphaëls eine ganz unerwartete. *A ces mots, une surprise insolite éclata sur tous les visages. L'assemblée entière se mit à chuchoter. Chacun regarda Raphaël d'un air plus ou moins expressif, comme s'il eût commis quelque grave impertinence ...* Die Szene ist, wie gesagt, äußerst trivial und unwahrscheinlich; Balzac aber geht darüber hinweg, indem er Raphaëls bekanntes Intuitions- und Beobachtungstalent spielen läßt. *Soudain un rapide*

mouvement anima son cerveau. Le passé lui apparut dans une vision distincte où les causes du sentiment qu'il inspirait saillirent en relief comme les veines d'un cadavre dont, par quelque savante injection, les naturalistes colorent les moindres ramifications. — Il se reconnut lui-même dans ce tableau fugitif, y suivit son existence, jour par jour, pensée à pensée . . . (II, 264). — Er erkennt, wie sein eigener Egoismus, der sich nur noch auf seine Lebenserhaltung richtet, ihn dieser ganzen Welt verhaßt machen muß. Dann sieht er um sich. *Puis, par un rare privilége d'intuition, il lut dans toutes les âmes.* Die Menschen hier sind von vornherein so konstituiert, daß er notwendig mit ihnen zusammenstoßen muß. *Il avait involontairement froissé toutes les petites vanités qui gravitaient autour de lui.* — Er ist außerdem ein Genie, das genügt, die Welt gegen ihn aufzubringen. *Puis, il devina le crime latent, irrémissible dont il était coupable envers eux: il échappait à la juridiction de leur médiocrité (II, 266).* Dazu aber ist er auch noch schwach, unglücklich und darf so keine Sympathie bei der Gesellschaft erwarten, ebensowenig wie bei *Fœdora*, die er nun als deren genauen Typus erkennt. *Un regard rétrograde lui en montra le type complet dans Fœdora. Il ne devait pas rencontrer plus de sympathie pour ses maux chez celle-ci, que, pour ses misères de cœur, chez celle-là (II, 269).* — Es folgen lange Reflexionen Raphaëls über diesen Punkt, auf denselben Ton bitterer Enttäuschung gestimmt wie die Schilderung der Orgie; weitschweifige Ergüsse in gehobener Sprache, der Form nach nichts als Parenthesen des Schriftstellers, aber als intuitive Inspirationen Raphaëls charakterisiert. *Alors, son esprit naturellement méditatif lui révéla, par une intus-susception, la cause générale et rationelle de l'aversion dont il était devenu l'objet (II, 268). — Ces réflexions sourdirent au cœur de Raphaël avec la promptitude d'une inspiration poétique . . . (II, 272).*[1] — Es wird nun in einfacher

---

[1]) Der Inhalt dieser Reflexionen: die Grausamkeit der menschlichen Gesellschaft gegenüber dem Individuum, findet sich in manchen Werken Balzacs aus dieser Zeit stark betont, am markantesten vielleicht in der *„femme de trente ans"*. Wir dürfen darin vielleicht einen pathetisch verstärkten Ausdruck der kleinen und großen Leiden sehen, die Balzac in

Weise weitererzählt, wie noch zwei andere kleinere Vorfälle Raphaël auf die Schlechtigkeit und Falschheit der Gesellschaft aufmerksam machen, sein Gespräch mit dem Badearzt und das mit der fremden Gesellschafterin. Er trotzt allen Angriffen und wird so in ein Duell verwickelt, dessen Ausgang, wie er auch sein möge, seine Niederlage der Gesellschaft gegenüber bedeuten wird. — Bei dem Duell siegt Raphaël kraft der Macht seines Chagrinleders. Was aber seinen Gegner eigentlich verwirrt, das ist sein schrecklicher Blick — der Blick der Magnetiseurs. Dieser spielt hier dieselbe Rolle wie in der Szene der *„femme de trente ans" (Œuvres, III, 651)*, wo der Mörder auf eine unerklärliche Weise alle Anwesenden mit seinem Blick fasziniert und bewirkt, daß der Marquis die Pistole, mit der er auf ihn zielt, fallen läßt.

6.

Nach einem mißlungenen Versuch, in einem andern Bade die Menschen sich geneigter zu finden, beschließt Raphaël, sich in eine schöne, einsame Gegend zurückzuziehen und dort, unverletzt durch die Grausamkeit der Menschen, zu leben. Die Schilderung der Örtlichkeit, der er für seinen Aufenthalt wählt, ist einer der wenigen Teile des letzten Abschnitts, denen Balzac größere Sorgfalt gewidmet hat, und noch besonders interessant deshalb, weil Balzac hier eine Örtlichkeit, die er nicht gesehen, von der er höchstens gelesen oder gehört hat, ausführlich und anschaulich schildert — ein nicht häufiger Fall in seinen Romanen.

Die Schilderungstechnik ist dieselbe, die wir schon kennen. Was Leben und Stimmung in die genaue Beschreibung der Örtlichkeiten hineinbringt, ist erst die Schilderung der verschiedenen Farbenschattierungen und Lichteffekte, die unter verschiedenen oder wechselnden Licht- und Luftzuständen entstehen *(II, 300 f.)*. Beachtenswert ist auch, daß unter der allgemeinen Beschreibung dieser Wirkungen die Schilderung einer bestimmten Beleuchtungsphase für den Augenblick von Raphaëls Ankunft versucht wird — freilich auch sie mehr

diesen ersten Jahren angestrengten Ringens um den Ruhm und des Kampfes mit den Gläubigern erlebte.

farbenreich als mit realistischen Einzelzügen ausgestattet *(II, 303f.)*. — Mit besonderer Liebe ist das Häuschen am See mit seiner näheren Umgebung geschildert, eine Örtlichkeit, deren Zeichnung mit manchen Einzelheiten wirkungsvoll auf den Eindruck der Natürlichkeit und Ursprünglichkeit dieser ganzen Umgebung abzielt. Wie sonst, läßt Balzac auch hier seine Beschreibung nicht von selbst wirken, sondern gibt auch an, wie sie wirken soll. *Cette vieille chaumière était en harmonie avec le site. — — C'était une nature naïve et bonne, une rusticité vraie; mais poétique, parce qu'elle florissait à mille lieues de nos poésies peignées, n'avait d'analogie avec aucune idée, ne procédait que d'elle-même, unique, vrai triomphe du hasard! . . . (II, 302f.)*. — In die so gegeschaffene Szenerie werden die lebenden Wesen eingeführt: einige Tiere, dann ein Greis und ein Kind. Es sollen Typen für zwei Lebensformen sein, die ganz zu der Natur passen, in der sie stehen. *Ces deux êtres étaient en rapport avec le paysage, avec l'air, les fleurs et la maison. La santé débordait dans cette nature plantureuse: la vieillesse et l'enfance y étaient belles. Enfin il y avait dans tous ces types d'existence un laisser-aller primordial, une routine de bonheur qui donnait un démenti à nos capucinades philosophiques et guérissait le cœur de ses passions boursouflées (II, 305f.)*. — Balzac schildert die beiden kurz, um ihre kräftige Natürlichkeit hervorzuheben; sie sind nach seinem Ausdruck gewissermaßen „*une force prête à finir et une force prête à se mouvoir*“. Die junge Frau, die dazu tritt, wird in derselben Weise durchaus typisch charakterisiert: wenige originelle Züge, das meiste deduziert. *C'était une Auvergnate, haute en couleur, l'air réjoui, franche, à dents blanches, figure de l'Auvergne, taille de l'Auvergne, coiffure, robe de l'Auvergne, seins rebondis de l'Auvergne, et son parler; une idéalisation complète du pays: mœurs laborieuses, ignorance, économie, cordialité, tout y était (II, 307f.)*. Ein typisches Beispiel für Balzacs Art, zu charakterisieren, wenn er sichs leicht machen will.

Nach einer kurzen Unterhaltung mit der Frau beschließt Raphaël, an diesem Ort zu leben und sich nicht um die Welt zu kümmern. Diese einfache Tatsache wird übermäßig philosophisch aufgebauscht, um Raphaëls Egoismus den Anschein

eines tief bedeutsamen Lebenssystems zu geben. *Devenir une des huîtres de ce rocher, sauver son écaille du néant, engourdir près de lui la mort, fut, pour lui, l'archétype de la morale individuelle, la religion de la personnalité, la véritable formule de l'existence humaine, le beau idéal de la vie, la seule vie, la vraie vie. — Il lui vint au cœur une profonde pensée d'égoïsme où s'engloutit l'univers. A ses yeux, il n'y eut plus d'univers; ou, plutôt, l'univers passa tout en lui (II, 309f.).*

Diese anspruchsvolle Fassung, wie auch schon einige Züge aus den Szenen in Aix, zeigen, daß Balzac sich bemüht, dem Schluß des Romans durch Hervorhebung von Raphaëls Egoismus noch einmal besondere philosophisch-symbolische Tragweite zu verleihen; zugleich aber will er schildern, wie dieser Egoismus in dem Helden eine Leidenschaft wird, die alles andere ausscheidet, ein Thema, das er in den „*sc. d. l. v. pr.*" schon zweimal gestreift hatte./ Aber man sieht sogleich, wie weit er hier vom richtigen Wege entfernt ist. Er charakterisiert seinen Helden im letzten Abschnitt seines Lebens rein schematisch, bevor er ihn handeln läßt; er zeichnet seinen neuen Charakter mit Strichen, die er unmöglich mit Wirklichkeitsfarben beleben kann, zumal, da er Raphaël nicht mehr viel handeln lassen kann. Denn der wahre Egoist handelt; insofern war das Vorhaben Balzacs, in Raphaël einen typischen und konsequenten Egoisten darzustellen, von vornherein ziemlich aussichtslos. Es wird ihm erst besser gelingen, wenn er keine Ideen mehr symbolisieren will. — Um die beliebte Kontrastwirkung hervorzubringen, schildert nun Balzac zunächst, wie sein Held durch ein völliges Aufgehen in träumerischer, reflexionsloser Betrachtung der Natur seine innere Harmonie wiedererlangt. Eigene Erinnerungen an schöne Aufenthalte in der Touraine mögen ihm hier bei der Darstellung geholfen haben.[1]) Aber die durch

[1]) Cf. *Corr. XXXVI, p. 72ff.* — Als er drei Jahre später die „*p. d. ch.*" für ihre dritte (bezw. vierte) Ausgabe noch einmal durchgesehen hatte, kamen ihm kurz darauf bei der Schilderung eines Aufenthalts in der Touraine sogar Ausdrücke aus dem Roman in die Feder; cf. *Lettres à l'étrangère (1) LXXI, p. 195: Oui, j'ai humé un peu de l'automne de la Touraine; j'ai fait la plante, l'huître.*

diese Erinnerung belebte Darstellungsweise wird beinahe von Anfang an zurückgedrängt durch das Bestreben, auch solche Zustände als philosophisch bedeutsam zu charakterisieren. Das führt alsbald zu Unwahrscheinlichkeiten. Der arme Kranke, der sich wie ein Kind am Kleinsten in dieser lachenden Natur freut, wird zu einer Persönlichkeit, die in einer mystischen Vereinigung seines Ichs mit dem großen Weltganzen die tiefsten Geheimnisse der Natur erkennt. *Enfin, il s'était si parfaitement uni à cette terre animée qu'il en avait, en quelque sorte, saisi l'âme et pénétré les secrets. Pour lui, les formes infinies de tous les règnes, étaient les développemens d'une même substance, les combinaisons d'un même mouvement, vaste respiration d'un être immense qui agissait, pensait, marchait, grandissait, et il voulait grandir, marcher, penser, agir avec lui, comme lui. Il avait fantastiquement mêlé sa vie à la vie de ce rocher; c'était sa maison, sa coquille; il s'y était implanté (II, 313 f.).* — Aber sein Friede wird bald gestört. Seine Umgebung verfolgt ihn zwar nicht mit ihrem Egoismus, aber — nicht minder grausam — mit dem mitleidigen Interesse, das sie ihm entgegenbringt, und das ihn immer wieder an seine entsetzliche Lage erinnert. Die Gespräche der Auvergnatin mit seinem Diener bringen ihn zur Verzweiflung. Er flieht „auf die höchsten Gipfel der Berge", da sieht er plötzlich seine Hauswirtin vor sich auftauchen. *Tout à coup l'Auvergnate elle-même se dressa soudain devant lui comme une ombre dans l'ombre du soir; et, par une bizarrerie de poëte, il voulut trouver, dans son jupon rayé de noir et de blanc, une vague ressemblance avec les côtes desséchées d'un spectre (III, 319).* Und sie fordert ihn auf, heimzugehen, damit ihm der Abendtau nicht schade.[1]) — All dies wirft ihn in seine alte Melancholie zurück. Er entflieht und begibt sich wieder nach Paris.

---

[1]) Die kleine Szene scheint eine Reminiszenz an Byrons Manfred zu bergen (I, 2); doch ist damit nicht viel gesagt. Man müßte die ganze Unmenge guter und — wohl noch mehr — schlechter Literatur kennen, die Balzac um diese Zeit schon in sich aufgenommen hat, um feststellen zu können, ob ihm bei dieser oder jener Szene eine literarische Reminiszenz zu Hilfe gekommen ist, und welche.

7.

Auf der Rückreise ereignet sich ein weiterer Zwischenfall, der Raphaël dem Grabe näher bringt. Beim Anblick eines lustigen Dorffestes kann der Kranke den Wunsch nicht unterdrücken, diese geräuschvolle Fröhlichkeit gestört zu sehen. Das geschieht alsbald auf natürlichem Wege, durch einen Wolkenbruch, den die *„nuages électriques du mois de juin"* entladen. — Der eben zitierte Ausdruck zeigt, daß der Schriftsteller immer flüchtiger dem Ende zueilt. Er symbolisiert im Vorbeigehen noch einmal — ziemlich sinnlos: *Sur l'échafaud de l'orchestre, un ménétrier aveugle continuait à jouer une ronde criarde sur sa clarinette. Cette musique sans danseurs, ce vieillard solitaire au profil grimaud, en haillons, les cheveux épars, et caché dans l'ombre d'un tilleul, était comme une image fantastique du souhait de Raphaël ... (II, 328f.).* — Wie dieser Zwischenfall dazu dient, Raphaëls Egoismus noch mehr hertreten zu lassen, so auch sein Verhalten, als er nach seiner Rückkunft *Paulines* Briefe empfängt. *Il ouvrit la première sans empressement, la dépliant comme si c'eût été le papier grisâtre d'une sommation sans frais envoyée par le percepteur (II, 329f.).* Er wirft die Briefe gleichgültig ins Feuer, zuletzt auch ein größeres Stück, das er noch einmal daraus gerettet und gelesen hat. *C'était une image trop vive de son amour et de sa fatale vie.* — Er läßt sich nun von seinem Freund ein Opiat verschreiben, um sich noch längere Zeit in einem halb bewußtlosen, wunschlosen Zustand zu erhalten.[1] Dieser Zustand wird mit der uns bekannten anspruchsvollen Diktion beschrieben. *Il avait éteint la lumière du ciel; le jour n'entrait plus chez lui. — — Il s'était enseveli dans un profond silence, dans une négation de mouvement et d'intelligence (II, 336).* — Er erwacht einmal und fragt nach seinem Essen; Jonathas führt ihn in einen Saal, in dem er plötzlich ein glänzendes Schauspiel erblickt. Es ist das der Orgie des ersten Teils, eine Szene, die noch einmal kurz, aber mit derselben Technik geschildert ist wie jene. — Wütend schlägt Raphaël die Türe zu und ohrfeigt seinen alten Diener. Sein

---

[1] Diesen Zug hat Balzac, wie er selbst einmal sagt *(Œuvres III, 578)* einem Roman **Maturins** entnommen.

Egoismus hat ihn gegen sein Lebensende immer brutaler gemacht. — Noch einmal sehen wir Raphaël im Schlaf blühend und gesund, ein Idealbild, so wie es ihm selbst wohl eben in seinen Träumen vorschwebt. Sie mögen ihm vortäuschen, was ihm nicht beschieden ist: ein langes Leben, wie er es sich hätte erhalten können, wenn er dem Rat des Raritätenhändlers gefolgt hätte. *Il était peut-être centenaire; ses petits enfans lui souhaitaient encore de longs jours, et, de son banc rustique, assis au soleil, sous le feuillage, il apercevait, comme le prophète, en haut de la montagne, dans un lointain prestigieux, la terre promise (II, 340).* — So klingen hier die Tendenzen, die auf dem tiefsten Grunde der Ideen der „*p. d. ch.*“ liegen, noch einmal an. Wir ahnen, wie sehr Balzacs Sehnsucht, lange zu leben, durch den Roman hindurch als Unterton zu seinen übrigen Ideen mitschwingt, wenn auch nicht so stark wie in „*le Centenaire*“.

Der Schluß ist kurz und packend. Wir sahen an verschiedenen Stellen, daß Balzacs Talent ihn besonders befähigt, Ausbrüche einer elementaren Leidenschaft gedrängt und mit visuellen Mitteln zu schildern. Das kommt auch hier zum Ausdruck. Die Schilderung der Gefühle ist vollständig zurückgedrängt; der Sterbende findet zuletzt keine Worte mehr, sie auszudrücken; und die furchtbare Schlußszene wird nur von einem erstickten Röcheln begleitet, das immer schwächer wird, bis Raphaël in einem tierischen Akt sein Leben aushaucht. — Der Inhalt der Szene ist gräßlich; aber gerade hier zeigt sich noch einmal Balzacs Können, indem er ihr durch ganz kurze Fassung und visuelle Schilderung einen hochdramatischen Charakter verleiht. So endet der „philosophische Roman“.

Zusammenfassung und Schlufs.

Nachdem wir dergestalt mit der Analyse von Balzacs seltsamem Roman einen Blick in seine Werkstatt getan haben, ist der allgemeinste Eindruck, der uns davon bleibt, wohl der, daß Balzac hier, in größerem Maße als in seinen meisten andern Romanen, das technische Interesse dem stofflichen untergeordnet hat. Wie er seine Ideen möglichst vielseitig in der Form der Erzählung zum Ausdruck bringe, wie er dem Roman einen ganz bestimmten allgemeinen Charakter, den des philosophischen Romans, verleihe, das ist seine Hauptsorge. Was deshalb dem Werk den künstlerischen Charakter nimmt, ist ganz allgemein gesprochen — der Umstand, daß fast in alle Teile der Erzählung und Schilderung jene heterogenen Tendenzen hereinspielen. Das war es auch, was uns — neben dem oben genannten Grund — nötigte, uns in das Gefüge jeder einzelnen Szene hineinzuarbeiten, wollten wir den fortwährenden Zwist zwischen halb unbewußtem, echt künstlerischem Drang und unkünstlerischer, dem Werk gewaltsam aufgepfropfter Tendenz im einzelnen verfolgen. Was Balzac in der *„peau de chagrin“* künstlerisch leistet, ohne es zu wollen, was ihm trotz heißen Bemühens mißlingt, das hat uns die Untersuchung in regelloser Reihenfolge der Resultate gezeigt. Versuchen wir nun diese verschiedenen Resultate zu einem einheitlichen Bild von der Ausdehnung und den Grenzen Balzacscher Kunst um 1831 zu vereinigen.

Zunächst müssen wir uns mit den Fragen des Stofflichen beschäftigen, denen Balzac seine Hauptaufmerksamkeit zugewendet hat.

1. Balzac besitzt ein ungewöhnliches Selbtbewußtsein, das aus dem instinktiven Bewußtsein seiner wirklichen

Fähigkeiten stets neue Nahrung schöpft. Sein Glaube, zu etwas Großem befähigt zu sein, ist nicht geringer als sein Glaube, daß er als Erfolg seines Schaffens all seine Wünsche befriedigt sehen werde. Noch schwerer als bei manchem andern ist daher, wenn es sich um seine primären Antriebe zum Schaffen handelt, bei ihm zu unterscheiden zwischen künstlerischen und unkünstlerischen Antrieben.

Als Stütze dient seinem Selbstbewußtsein seine Theorie von der Macht eines starken Willens, demselben Boden entwachsen wie jenes. Seinem künstlerischen Selbstbewußtsein steht eine ästhetische Anwendung jener Theorie zur Seite, die sich in demselben Maße bildet und klärt, als er sich seiner spezifisch künstlerischen Begabung bewußt wird.

Die lebhafteste Form von Balzacs Selbstbewußtsein in den ersten Jahren nach 1829 — in gewissem Maße freilich sein ganzes Leben lang — ist das philosophische Selbstbewußtsein. Es liegt begründet in und wird unterstützt von einem gewissen Hang zum Systematisieren.

Es erzeugt das Bestreben, etwas philosophisch Bedeutsames zu leisten, ein philosophisches Werk zu schreiben. Die Ideen eines solchen Werkes konnten nur in Zusammenhang mit eben der Willenstheorie stehen, die ihm zugleich den Ansporn zu künstlerischem Schaffen gab; denn Balzac verfügt über keine andern wesentlichen philosophischen Ideen. Seine Antriebe und Absichten bei der Konzipierung eines philosophischen Werks treten bei der *„p. d. ch.“* in folgender Form zutage:

2. Die unbewußten Antriebe sind, will man es wagen, zu trennen, was bei Balzac nie ganz zu trennen ist, dreifacher Gestalt.

Es ist ein unkünstlerischer Antrieb: der Ehrgeiz, berühmt zu werden als Philosoph und Künstler, die Begierde, reich zu werden, in feinen Kreisen verkehren zu dürfen, von schönen Frauen geliebt zu werden.

Es ist der halbkünstlerische Antrieb, Ideen, die sich nicht elementar zu künstlerischer Gestaltung drängen — ich habe zu zeigen versucht, daß dies nicht der Fall ist — in Verkennung des eigenen Könnens zur Gestaltung zu zwängen.

Es ist endlich der wirklich künstlerische Antrieb, selbst solche Ideen, die besser den Stoff einer philosophischen Abhandlung gebildet hätten, in einen realistischen Stoff — eine Erzählung aus der Gegenwart — einzukleiden.

3. Dem entsprechen folgende bewußte Absichten:

Der Roman soll dem Geschmack vornehmer Kreise huldigen. Er hat also in solchen Kreisen zu spielen und womöglich gewählte, dem feineren Empfinden zusagende Gefühle zum Ausdruck bringen. Er soll sich zugleich an den vorhandenen literarischen Geschmack der Zeit anlehnen: er wird romantische Züge zu tragen haben; das Symbolische hat in Gestalt des Phantastischen à la Hoffmann aufzutreten. — Dem erstgenannten Bestreben kommt Balzacs materielle Phantasie entgegen, die ihn zur Darstellung seines Ideals, vornehmer Umgebungen, drängt; dem leztgenannten seine künstlerische Unsicherheit, die ihn zwingt, sich an vorhandene Muster anzulehnen.

Der Roman soll bestimmte Ideen unter der Form einer symbolischen Erzählung zum Ausdruck bringen; außerdem soll möglichst vielen Personen, Zuständen, Ereignissen eine tiefere Bedeutung unterlegt werden. Im Zusammenhang damit soll der Roman auch Ideen zum Ausdruck bringen, die speziell der Gegenwart angehören und sie zugleich kritisch charakterisieren: Ideen über die innere Leere der Zeit, den Egoismus der zeitgenössischen Gesellschaft. Demgegenüber soll vom Schriftsteller der Standpunkt eines fröhlichen Skeptizismus angenommen werden.

Damit ist gegeben, daß die Erzählung in der Gegenwart spielt. Die Typen müssen mannigfaltig und modern sein. Sie müssen in der Wirklichkeit anzutreffen sein. Der Roman muß örtlich und zeitlich genau bestimmt sein. Moderne Verhältnisse, wie das Geld, müssen eine wichtige Rolle spielen; nicht jedermann hat Geld im Überfluß, aber jeder begehrt es. Die Phantastik muß soweit wie möglich unter den Einfluß der Wirklichkeitsillusion gestellt werden.

4. Diesem Rahmen dient als Füllung folgendes Material von Ideen, Idealen und Erinnerungen:

Die Idee von der Macht des starken Willens, unter Einfluß ästhetischer Parallelideen modifiziert und zur Definition

des Genies verwendet; spezialisiert zur Idee der Möglichkeit, sein Leben zu verlängern (Typus: der Raritätenhändler). Die Kontrastidee zu der letzteren: Abnutzung des Lebens durch *„excès“*, steht im Mittelpunkt der Ideen, die symbolisiert werden sollen. Kombinierung mit noch unklaren Ideen über *„action“* und *„réaction“*.

Der Idealtypus des Dichters, gedacht als Selbstporträt mit romantischer Pose; der Idealtypus der Geliebten: *Pauline de Vistchnau,* eine Synthese von *Pauline Gaudin* und *Fœdora.*

Die Erinnerungen, hauptsächlich durch die Zeichnung der beiden Ideale hervorgerufen. Durch sie wird ganz besonders das realistische Element eingeführt: Balzac hat zu beschreiben, was er gesehen und erlebt hat.

5. Die Frage nach den Resultaten aus Balzacs Absichten führt uns naturgemäß sofort auf das Gebiet des Technischen. Doch läßt sich auch, wenn wir beim Stofflichen bleiben, schon folgendes konstatieren:

Die Hauptidee ist ungenügend zum Ausdruck gebracht, wahrscheinlich, weil das Märchenmotiv ungeschickt ausgewählt und benutzt worden ist.

Balzac symbolisiert oft unmotiviert; das Wesen des Symbolischen ist nicht erfaßt; Disproportion des Symbols zum Symbolisierten. Balzac symbolisiert zu viel: es ist ein Fehlgriff, im dritten Teil Raphaël und die Gesellschaft in Gegensatz zu stellen, obwohl sie dasselbe versinnbildlichen sollen; Raphaël und dem Raritätenhändler ähnliche Züge zu geben, obwohl sie entgegengesetzte Lebenssysteme verkörpern sollen.

Das Stoffgebiet des Liebesromans ist durch die wichtige Rolle, die z. T. das Geld, die Armut spielen, bereichert; der Roman ist der Wirklichkeit näher gebracht. Entgegenstehende Absichten gestatten aber diesen Neuerungen nur episodischen Raum.

Für Einführung eines konsequent leidenschaftlichen Egoisten, wie sie versucht wird, ist von vornherein kein Platz: es fehlt die Handlung für ihn.

Wir haben damit schon die Fragen des Technischen berührt; hier sind die Resultate von Balzacs Versuchen folgende:

6. Balzac zeigt sich infolge seines Naturells zur Ausführung von mehreren seiner Absichten unfähig:

Die Darstellung edler, feiner Gefühle (*Pauline* — Raphaël) mißlingt ihm, da sein plump-materialistisches Naturell sich dazwischendrängt. Die romantische Pose ist nur versucht.

Die Darstellung tiefer philosophischer Gedanken wird durch seinen Zug zum Realistischen, Sinnlichen vereitelt: unpassende Exemplifizierung, unphilosophischer Stil. Statt Philosophie Phantasie.

Die Darstellung des Phantastischen, z. T. nach Hoffmannschem Muster, mißlingt: Fehlen einer eigentlich transzendenten Phantasie. Falsche „Technik des Wunderbaren".

7. Absichten, die nicht in der Linie von Balzacs wirklichen künstlerischen Fähigkeiten liegen, hindern diese, sich Bahn zu brechen:

Balzac will zu oft nicht Individuen, sondern Typen, z. T. mit symbolischer Bedeutung, schildern. Analytische Schilderung. Statt individueller Charakterisierung Reminiszenz. Statt realistischer Schilderung des Äußeren Pseudophysiognomik.

Balzac will zu oft nicht wirkliche Örtlichkeiten schildern, sondern poetische Stimmungsbilder, typisch-symbolische Gemälde geben.

Balzac will in der Liebesgeschichte Raphaël — *Fœdora* nicht nur Schilderung leidenschaftlicher Gefühle geben, sondern auch die einer „wissenschaftlichen Liebe": Pose des Beobachters.

8. Die künstlerischen Fähigkeiten Balzacs brechen aber doch manchmal durch (besonders in der Schilderung von Erlebtem, in kleinen Szenen, in denen die unkünstlerischen Motive ausgeschaltet sind):

Schilderung elementarer Gefühlskundgebungen mit visuellen Mitteln.

Ausdruck des Visionär-Phantastischen.

Verwertung der Schilderung des Äußeren zu einheitlicher Charakterisierung (*Aquilina* — *Fœdora*).

Verwendung der Kontrastwirkung. Ansätze zur Loslösung vom „Poetischen". Darstellung des Unscheinbaren, Häßlichen.

Versuche zu künstlerischer „Schilderung“: Lichttechnik.

Milieuschilderung zur Belebung der Erzählung und zur Charakterisierung von Personen und Zuständen: richtige Ideen darüber, aber nur unsicheres Fortschreiten in der Technik.

Diese Zusammenfassung der Resultate, die uns die Analyse der *„p. d. ch.“* lieferte, verglichen mit dem, was wir der Besprechung von Balzacs früheren Werken entnahmen, zeigt deutlich, welchen Platz der Roman in Balzacs literarischer Entwicklung einnimmt. Ein retardierendes Moment — der Versuch Balzacs, philosophisch zu schreiben — wirkt sich darin aus, und bewirkt, daß Balzacs Fähigkeiten fast durchweg unterdrückt werden, am meisten auf dem Gebiet des Technischen, dem das Stoffinteresse ganz untergeordnet ist.

Den wichtigsten Fortschritt bedeutet das stofflich Neue: das Wirklichkeitsinteresse, mit dem auf eine kurze Strecke Geldinteressen und Geldnöte die Handlung beleben. Von technischen Fortschritten ist der wichtigste die Erkenntnis der künstlerischen Verwertbarkeit der Kontrastwirkung; sie wird mit am meisten dazu beitragen, den Idealstil, der nie Balzacs Sache war, immer mehr aus seinen größten Werken zu verdrängen, wie das hier schon in der *„p. d. ch.“* mehrfach geschehen ist.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.